



Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia y Teoría del Arte
Programa de Doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura

TESIS DOCTORAL

Prácticas y objetos cotidianos en el arte contemporáneo mexicano

Presenta: Ana Yunuén Sariego Cabrera

Directora: Patricia Mayayo Bost

Madrid 2020



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Fondo Nacional
para la
Cultura y las Artes

Prácticas y objetos cotidianos en el arte contemporáneo mexicano

A Juan Luis Sariego

Índice

Agradecimientos	6
Introducción	7
Capítulo 1. Los años noventa en el arte mexicano	23
1. El contexto socio-político de los años noventa en México	26
2. El entorno cultural de los años noventa	34
3. La recuperación de lo cotidiano, una puesta en cuestión de la idea de “modernidad”	39
3.1 La Ciudad de México, un entorno para el arte hecho con objetos y prácticas cotidianos	45
3.2 De cómo las obras hechas a partir de objetos y prácticas cotidianos en los años noventa se mostraron en México y fuera del país	79
 Capítulo 2. Debates acerca de la identidad nacional	 85
1. El mexicano mestizo	85
2. El Museo de Antropología	93
3. Las artesanías	95
4. Reflexiones sobre la identidad en el México globalizado	97
5. La mexicanidad entendida desde el arte contemporáneo	100
 Capítulo 3. Diálogos con el arte contemporáneo europeo y estadounidense: trayectos de ida y vuelta entre lo global y lo local	 125
Gabriel Orozco, objetos encontrados en tránsito	129
Francis Alÿs, paseante en la capital de México	139
Damián Ortega, análisis del objeto suspendido	144
Abraham Cruzvillegas. La autoconstrucción, entre la artesanía y el dispositivo móvil	150
Eduardo Abaroa, formas críticas de apropiación	155
Thomas Glassford, pepenador en zona fronteriza	162
Sofía Táboas, el extrañamiento de lo familiar	167

Conclusiones	174
Fuentes y bibliografía	179
Índice de ilustraciones	196
Anexo. Entrevistas	203

Agradecimientos:

Este proceso de investigación pudo concluirse por la ayuda de un gran número de personas que me brindaron información, recomendaciones y apoyo.

En primer lugar me gustaría agradecer a los diversos artistas y teóricos que me ayudaron a crear un panorama acerca de las prácticas y objetos cotidianos en el arte contemporáneo mexicano. Entre ellos se encuentran Eduardo Abaroa, Maria Fernanda Barrero, Ramiro Chávez, Abraham Cruzvillegas, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Sol Henaro, Perla Krauze, Teresa Margolles, Cuauhtémoc Medina, Alberto Odériz, Damián Ortega, Betsabeé Romero, Melanie Smith y Sofía Táboas.

Quiero agradecer de manera especial a mi tutora, Patricia Mayayo Bost, quien me brindó solidaridad y apoyo, sin su ayuda, recomendaciones y paciencia definitivamente esta tesis no habría llegado a su fin. Agradezco también a Valeria Camporesi y a Jesús Carrillo por su ayuda para resolver diversos problemas de carácter administrativo a los que me enfrenté en este largo camino.

También quiero agradecer a mis amigos y a mi familia, a los de aquí y a los de allá, específicamente a Juan Luis Sariego, Patricia Cabrera, Fernando Félix, Pablo Félix y Eugenia Cabrera, que me acompañaron en este recorrido, lleno de traslados y dilemas. Enriquecieron esta investigación con largas discusiones sobre arte, “mexicanismo” e identidad nacional.

Agradezco también a la Secretaría de Cultura de México y al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, instituciones que me becaron para que pudiera elaborar esta tesis en la Universidad Autónoma de Madrid y viajar a México para hacer mi trabajo de investigación, me siento honrada por haber sido becaria del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero.

Introducción

En buena medida, la crisis económica es la cultura urbana, porque todo lo adapta [...] a la lógica de la sobrevivencia, que hace del consumo la zona de elecciones religiosas. Así, por ejemplo, lleva horas y agudas reflexiones existenciales optar por un libro, un disco, un periódico. [...] En la marginalidad elegida, todo y nada es objeto de comercio y todo y nada es objeto de transgresión.

Carlos Monsiváis.
*Los rituales del caos*¹

Ese reciclaje de las cosas que ahora nos quieren enseñar, aquí estaba más aprendido que nada. [...] cuando dicen que seis de cada diez están en un trabajo informal, hasta se ven cortos, me parece. Realmente este país vive del trabajo informal y de que la gente puede comprar las cosas de segunda, de tercera y de cuarta mano.

Betsabeé Romero
Entrevista personal²

Introducción

Recolectar y acumular objetos es una actividad humana recurrente que narra la manera en que construimos nuestro mundo. Quien conjunta objetos elabora creativamente narraciones clasificando, colocando, reordenando según una infinidad de criterios. Esa poética es aquel espacio en el que el sujeto habla de sí, de su memoria, de sus deseos más profundos. Las cosas con las que nos relacionamos todos los días tienen la capacidad de hablar de nuestro contexto y memorias personales, porque nos acompañan a lo largo de nuestras vidas para ser desgastadas, transformadas reusadas. En la historia, los objetos han jugado un papel esencial en el mundo del arte, han aparecido como protagonistas en las obras, no tanto por su función, sino porque nos brindan una multiplicidad de referencias, relacionadas con significados culturales, con la tradición popular, pero también con el mundo privado de quienes los utilizan. El objeto es símbolo

¹ Carlos MONSIVÁIS, "La hora del consumo alternativo. El tianguis del Chopo", en *Los rituales del caos* México, Ediciones Era, 2001, p. 6/15 del libro electrónico.

² Entrevista con Betsabeé Romero realizada por la autora, 10 de octubre de 2012.

de toda la serie de objetos de la que es parte y, a la vez, del sujeto del que es objeto. Esa capacidad simbólica de las cosas es la que nos da pistas sobre los entornos, contextos generales y personales en donde han surgido las obras de arte que estudiamos aquí.

En esta tesis se busca investigar y rastrear específicamente obras del arte contemporáneo mexicano de la década de 1990, realizadas con y a partir de objetos, actitudes y prácticas cotidianos. Una de las razones por las que este trabajo se centra en esos años es porque marcaron la historia del arte del país: fue una época en la que el arte mexicano obtuvo visibilidad internacional y, en gran medida, lo hizo a partir de este tipo de trabajos. Aquí se indaga sobre las causas que propiciaron que estas prácticas fueran notoriamente recurrentes en esa década y, con el mismo énfasis, se analizan los modos en que se presentan en la obra de varios artistas, en particular en la Ciudad de México. Las razones por las cuales se eligieron ciertas obras de determinados creadores se deben a que su trabajo fue de alguna manera pionero en el modo de transformar y resignificar lo cotidiano y los elementos provenientes del entorno. La intención fundamental de esta tesis es entender por qué estas prácticas hechas con objetos cotidianos fueron especialmente recurrentes en el México de los años noventa y cómo fueron creadas con elementos propios del contexto circundante en diálogo con el arte euroamericano y con la situación particular de cada uno de los artistas.

El interés por analizar las prácticas artísticas, y en general culturales, que involucran objetos de uso común se relaciona íntimamente con mi experiencia en la Ciudad de México, lugar en donde he habitado la mayor parte de mi vida. Como muchos de los artistas aquí estudiados, yo también he llevado a cabo recorridos y caminatas, en las que me he topado y he sido sorprendida por artefactos insólitos o con lo insólito de los objetos más banales. En la Ciudad de México, es muy habitual observar que los objetos son reutilizados, transformados en ensamblajes inesperados que cubren necesidades del día a día, y así la ciudad está llena de oficios de personas que tienen la habilidad de rehacer y solucionar problemas a partir del reciclaje o la reconstrucción en los que se ponen de manifiesto y brotan formas innovadoras y creativas de subsistir.

Por otro lado, la indagación sobre los objetos cotidianos en el arte ha sido parte de mi línea de investigación desde hace tiempo, pues en mi tesina de

licenciatura en la carrera de filosofía me enfoqué en el estudio acerca de la filosofía de Martin Heidegger, sobre todo acerca de su teoría sobre el modo de ser del hombre, el *ser-ahí*, en relación con las cosas que conforman su mundo³. Para él, éstos constituyen en última instancia nuestra relación con lo circundante, en la que nos acostumbramos y damos por hecho a su función. No obstante, cuando alguno de estos objetos integrantes del entramado de útiles falla, la red de referencias se pone en entredicho, y los notamos en su hacernos falta. Es ahí donde se abre la brecha entre lo que Heidegger entiende como la Tierra y el Cielo, y así aparece su mundo, que pone a la luz nuevos aspectos y relaciones⁴. Inspirándome en *El origen de la obra de arte*⁵, en el que Heidegger analizó el cuadro de Van Gogh “Zapatos de campesino”, que abrían el mundo de la labriega que los portaba, me cuestioné si aquellos objetos cotidianos que utilizaron tanto los artistas en el arte contemporáneo mexicano mostraban su mundo, el contexto que los rodeaba y sus historias personales; esa era la brecha que podría abrirse de forma particular en cada uno de estos casos y mostrar las diferencias entre una gran diversidad de piezas artísticas. Junto a Heidegger, otro referente fundamental para mi trabajo tenía que ver con la historia de los objetos en el arte contemporáneo, y en particular en el trabajo de Duchamp. Como analicé a lo largo del trabajo, mientras que para Heidegger el objeto cotidiano aparecería en escena al echarlo en falta, para Marcel Duchamp los objetos constituyeron uno de los caminos para romper con las bases de la escena del arte aceptadas hasta su tiempo, abriendo nuevas expresiones, que derivaron años después en corrientes que consideraron que la vida cotidiana y el arte estaban intrínsecamente relacionadas: Fluxus, Nuevo Realismo, Neo Dada, Minimal, Póvera, etcétera.

La pregunta acerca del concepto “objeto cotidiano” en el entorno artístico, que ha sido uno de los cuestionamientos iniciales de esta disertación, adquiere nuevas dimensiones cuando está hecha desde el entorno de México, específicamente de la Ciudad de México. Las estrategias mediante las cuales los objetos cotidianos son reciclados, coleccionados, recreados o reubicados,

³ Martin HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*, Traducción José Gaos, México, FCE, 2002.

⁴ Fredric JAMESON, “El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991, pp. 23-25.

⁵ Martin HEIDEGGER, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 11-62.

responden a lenguajes que dialogan con contextos particulares y colectivos, a herencias del arte o de la tradición. Más precisamente, la pregunta central de esta tesis ha sido: ¿de qué manera este tipo de obras se llevan a cabo en este contexto específico y momento de la historia? Varios de los artistas que durante la década de los años noventa llevaron a cabo obras a partir de objetos y prácticas cotidianos desde México tuvieron como antecedentes importantes el trabajo de diversos creadores provenientes de países hegemónicos, pero no por ello su obra deja de brindar nuevas visiones sobre lo cotidiano ya que éstas no se reducen a la búsqueda de una mimesis de fórmulas establecidas del arte euroamericano, pero tampoco del arte mexicano vigente hasta ese momento. Esta tesis busca ahondar en sus diferencias.

Éstas se relacionan con el quiebre que existe en la noción tradicional del objeto desde la capacidad de la mirada para establecer relaciones múltiples con lo que se mira, incluso con aquello que parecería evidente. Si bien el concepto de objeto se ha entendido muchas veces como aquello que está delante del sujeto, y que puede ser estudiado, experimentado o aprehendido por él en su totalidad, éste es interpretado también como un activador de procesos y de formas diversas de representación, en donde la identidad y la memoria juegan un papel fundamental. Para llevar a cabo el análisis sobre los objetos cotidianos en el arte contemporáneo mexicano, he intentado ir más allá de la connotación etimológica y más conocida de “objeto”, así como del hecho de que estos elementos sean reusados y reciclados; más bien se ha entendido este concepto como un espacio en donde el sujeto puede llevar a cabo actos creativos, disruptivos y subversivos de reapropiación. En palabras de Michel de Certeau, teórico que ha analizado a fondo la problemática de la vida cotidiana, las prácticas que llevamos a cabo proceden de modos aprendidos e impuestos de relacionarnos con las cosas, que son muchas veces trastocados y reinventados desde referencias y contextos diversos:

Desde hace mucho tiempo se ha estudiado [...] cuál era el equívoco que minaba en el interior el ‘éxito’ de los colonizadores españoles sobre las etnias indias: sumisos y hasta aquiescentes, a menudo estos indios hacían de las acciones rituales, de las representaciones o de las leyes que les eran impuestas algo diferente de lo que el conquistador creía obtener con ellas; las subvertían no mediante el rechazo o el cambio, sino mediante su manera de utilizarlas con fines y en función de referencias ajenas al sistema del cual no podían huir. Eran otros, en el interior mismo de la colonización que los

“asimilaba” exteriormente; su uso del orden dominante engañaba ese poder, porque no contaban con los medios para rechazarlo; se le escapaban sin separarse de eso. La fuerza de su diferencia se mantenía en los procedimientos de “consumo”. En un menor grado, un equívoco semejante se insinúa en nuestras sociedades con el uso que los medios “populares” hacen de las culturas difundidas e impuestas por las “élites” productoras de lenguaje⁶.

Los múltiples referentes que posee la memoria humana provocan intrincados juegos que aparecen en las obras hechas con objetos cotidianos y que pueden ser interpretados de múltiples modos. Varios de los creadores analizados han llevado a cabo la práctica de coleccionar objetos y desechos de la vida diaria. Muchos de ellos son recolectores de cosas, releyendo las prácticas que Dada, el Surrealismo, Situacionismo, Povera, Fluxus, entre otros movimientos, llevaron a cabo en su momento, pero desde un contexto muy diferente y específico que será estudiado aquí. Algunos de ellos se autodenominan pepenadores, recolectores de objetos encontrados y algunas veces también exploradores del entorno urbano. Sus obras muestran maneras heterogéneas, disruptivas y sugerentes de reapropiación que responden a situaciones y contextos muy específicos.

A lo largo de la historia han surgido múltiples teorías, prácticas, obras y reflexiones acerca del concepto de lo cotidiano. Muy lejos de querer hacer un estudio exhaustivo sobre éste, considero pertinente referir qué se entiende desde aquí por cotidiano, para así poder hablar de los objetos y prácticas que se analizan en este trabajo. En otras palabras, si bien este término puede englobar un sinnúmero de aspectos, quiero enmarcar en qué sentido y bajo qué teorías y prácticas se entiende en esta tesis. La idea de lo cotidiano es ambigua, problemática y multívoca, puesto que está siempre sujeta a temporalidades, lugares, subjetividades y colectividades, así como a momentos de la historia, a cambios y suspensión de hábitos, entre otros muchos factores. La riqueza del concepto queda patente en las teorías que se han hecho sobre éste⁷. Como expongo en el primer capítulo de la tesis, me apoyaré sólo en algunas de ellas,

⁶ Michel DE CERTEAU, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. XLIII.

⁷ Entre las fuentes que han sido de utilidad para indagar acerca del concepto “cotidianidad” se encuentran las teorías de Martin Heidegger; *La invención de lo cotidiano*. (México Universidad Iberoamericana, 2000) de Michel de Certeau; *La Sociología de la vida cotidiana* de Agnes Heller (Península, Barcelona, 2002) y en *La vida cotidiana en el mundo moderno* (Alianza, Madrid, 1972) de Lefebvre.

las que considero que se relacionan más patentemente con el uso de los objetos y prácticas cotidianas. La pluralidad que encierra el concepto queda manifiesta en gran medida en las entrevistas realizadas a artistas que incluyo en este trabajo. Desde estas perspectivas, se hace claro que lo que es cotidiano para alguien en cierto tiempo o espacio, no tiene por qué serlo para otros o para este sujeto mismo en otra circunstancia. Este término encierra referencias a los conceptos de hábito, costumbre, familiaridad, banalidad, tradición, contexto urbano, doméstico, colectividad, lo común, ente otros. Su vaguedad e indefinición deambula entre subjetividades y colectividades que algunas veces coinciden en actos repetitivos y que involucran ciertos objetos de uso.

Si decidí concentrarme en el caso específico del arte contemporáneo mexicano y su relación con los objetos cotidianos es porque durante la década de los noventa, como apuntaba más arriba, aparecieron en la escena del arte del país una serie de obras que acudían a elementos del entorno: objetos, cajas, desechos, mercancías, paseos, piezas de la artesanía, que fueron poco a poco integrándose al arte del momento, que marcaron el paso al arte contemporáneo en México y que son un parteaguas en la historia del arte del país. A la vez, estas obras reaccionaron al concepto de modernidad que se difundía por el gobierno de Salinas de Gortari en aquella época, y tomaban una postura frente al arte imperante que había sido entendido desde los iconos de “lo mexicano”. Ciertamente es que el arte hecho con objetos cotidianos ha aparecido en diversos momentos de la historia del arte mexicano, pero no con la fuerza que tuvo en los años noventa. Antes de ese momento, otros artistas y agrupaciones (entre los que podríamos destacar a Felipe Ehrenberg o Melquiades Herrera, que integraron grupos como Grupo Proceso Pentágono y el No Grupo) habían trabajado con objetos y prácticas cotidianos. No obstante, pese a su relevancia, estos modos de hacer no constituyeron una tendencia, como sí ocurrió en los años noventa.

A lo largo del trabajo, me interesa destacar de qué forma estas miradas artísticas de lo cotidiano muestran continuidades y rupturas con sus referentes del arte estadounidense y europeo, así como con los discursos nacionalizantes. Como estudiaré en el segundo capítulo, muchas de las obras citadas reflexionan indirectamente acerca de la historia y nos muestran el carácter de constructo que poseen los proyectos nacionalistas. En estos trabajos, esta historia nacional es suplantada por el relato de una memoria individual, pero también común; se abre

a partir de ellos un vacío en el discurso histórico, desde cuyas ruinas podría ser posible que tuvieran cabida otras memorias y otras formas de entender los objetos en los que ha recaído la idea de una identidad nacional. Por ejemplo, la “arqueología del futuro” de la que habla, como veremos, la artista Melanie Smith, su trabajo en el Estadio Azteca o la pieza con tepalcates construida para la exposición que llevó a cabo en el Museo Amparo en 2013⁸ apuntan a la forma arbitraria en que los proyectos nacionales reconstruyen fragmentos en favor de un discurso unificado, que resulta evidentemente artificial e igual de frágil que cualquier otro.

Esta relectura de los discursos nacionalizantes que llevaron a cabo muchos artistas de los noventa se entiende mejor si tenemos en cuenta que la línea imperante en el arte mexicano de la década anterior fue el llamado *Neomexicanismo*. Éste fue un momento artístico en el que la pintura jugó un papel primordial y en donde los íconos de la identidad nacional aparecieron constantemente, ya fuera de manera crítica o como referencias. Aun cuando algunos de los artistas de este tiempo, como Adolfo Patiño, elaboraran obras en donde los objetos jugaron un papel importante, éstas tenían intereses radicalmente distintos a los de los artistas estudiados aquí. Es posible afirmar incluso, que para algunos de los creadores de los noventa, esta tendencia jugó el papel de una anti-referencia, puesto que sus obras no apuntan a una identidad nacional sino más bien a un contexto global en donde se construyeron discursos sobre la movilidad de las identidades. En efecto, como aclara Eduardo Abaroa⁹, antes de la apertura de fronteras del país durante la entrada a la globalización, la información a la que se tenía acceso era muy limitada. Los catálogos y libros llegaban poco al país y a veces esto ocurría sólo si alguien más salía de viaje y los traía. Tampoco había mucha información sobre el contexto artístico local, por lo que se desconocía la obra de otros artistas, como por ejemplo la de quienes ya habían llevado a cabo obras de marcada tendencia conceptual y en las que habían involucrado objetos habituales, basura, o la práctica de la caminata como recurso estético.

⁸ Museo Amparo, *Melanie Smith, Irretratabilidad/Ilegibilidad/Inestabilidad* <http://museoamparo.com/exposiciones/piezas/40/irretratabilidad-ilegibilidad-inestabilidad> [Consulta el 2 de marzo de 2014].

⁹ Entrevista a Eduardo Abaroa realizada por la autora, Ciudad de México, 9 de marzo de 2013.

Por el contrario, los artistas de la generación de los noventa trabajaron en un contexto marcado por los cambios que estaban ocurriendo a nivel global en el tránsito de lenguajes y mercancías. Desde este marco, los artistas experimentaron con la cotidianidad local, en la que coexistían elementos provenientes de varias esferas: la cultura prehispánica, el barroco colonial, la entrada a la internacionalización y el hiper-consumismo. La Ciudad de México, y sobre todo su centro, fue el medio en el que trabajaron muchos de estos creadores, por lo menos en el inicio de sus trayectorias. La urbe les aportó una gran diversidad de elementos y materiales para elaborar sus obras. Entre ellos se encontraba Gabriel Orozco, artista icónico para su generación, que trabajó primero en México y posteriormente en varias otras ciudades del mundo, centrando su práctica en el paseo y la fotografía de situaciones y objetos cotidianos; Silvia Gruner, que después de vivir en Israel y Boston durante diez años volvió a México y trabajó con objetos de corte tradicional; Thomas Glassford, que jugó con materiales artesanales y producidos en serie; Francis Alÿs, que se instaló en México y produjo gran parte de su obra en el centro de la capital, desde donde observó situaciones comunes que le sirvieron para llevar a cabo una amplia producción de carácter político; Abraham Cruzvillegas que desde el concepto de “autoconstrucción” reflexionó acerca de los modos creativos de subsistencia en las periferias de la ciudad y ahondó en el concepto de artesanía; Melanie Smith, que discutió los modelos hegemónicos de modernidad y de arte en una serie de obras hechas con objetos y colores icónicos cargados de simbolismo; Damián Ortega, que trabajó de cerca con Gabriel Orozco y cuya obra involucró varios materiales industriales; Sofía Táboas, que desde una tendencia minimal-conceptual transformó objetos comunes; Eduardo Abaroa, que reinterpretó piezas del arte hegemónico; Betsabeé Romero, que incluyó en sus piezas automóviles o llantas mezcladas con imágenes del barroco y la cultura popular y Teresa Margolles, que se acercó a lo cotidiano de la muerte y la violencia a través de sus residuos.

Un elemento importante es que estos artistas de los noventa empezaron a difundir y administrar su trabajo sin la necesidad de acudir a las redes institucionales. Las carencias de las organizaciones educativas los llevaron a crear sus propios espacios de discusión, en los que experimentaron con nuevas técnicas y análisis. Estos lugares podrían considerarse herederos de lo que

había ocurrido durante los años setenta, una época (conocida como Los Grupos) en las que las comunidades de artistas, marcadas por su oposición a lo institucionalizado y a la política del momento, tuvieron también una gran fuerza. No obstante, como intentaré mostrar a lo largo de este trabajo, a diferencia de sus antecesores, a los creadores de los noventa les interesó de forma particular indagar en el lugar de México en el entorno global, en parte porque muchos de ellos proceden de otros países, pero también porque en aquel momento la economía y la cultura en México se abrían a la internacionalización. Desde esa preocupación, comenzaron a entablar diálogos con la historia del arte y con agentes de otras latitudes, contribuyendo a la producción de obras que se desmarcaban de la identidad nacional y que hablaban lenguajes globalizados. Todos estos factores se entremezclaron, a su vez, con la situación de cada artista, sus preocupaciones, vivencias, el entorno familiar y social de cada uno, su grupo de amigos, su localización en la Ciudad de México, las influencias de otros artistas. Las obras de todos ellos, desde posturas singulares y a la vez epocales, tienen que ver con los modos de resolver cotidianos de la Ciudad de México, los objetos prehispánicos, barrocos y los de la cultura de masas y la situación política y social del momento, a nivel local y global.

Si bien muchas de estas obras y artistas se ubicaron en un principio, como decía antes, en el ámbito de lo alternativo, con el paso del tiempo el mercado y el gobierno lograron subsumir estos lenguajes a los discursos imperantes. Las obras fueron expuestas en instituciones nacionales y después en museos y bienales internacionales. Para el año 2005, el arte mexicano estaba de moda. Paradójicamente, las obras que habían surgido como expresiones en contra de los lenguajes dominantes, convivían con símbolos neomexicanistas y con estereotipos de la cultura local; las piezas que criticaban la modernización promovida por el priísmo, y los estereotipos del Estado-Nación habían sido finalmente exportadas como una mercancía nacional. Lo que había iniciado desde debates íntimos de grupos de artistas que trabajaban en colectivo se convirtió poco a poco en una tendencia, y hasta hoy en día las obras de corte conceptual del arte mexicano están presentes en las ferias y en los museos.

Para llevar a cabo esta investigación, acudí en primer lugar al catálogo de la exposición celebrada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) en

2007 titulada *La era de la discrepancia*¹⁰. La exhibición, que visité cuando todavía estudiaba filosofía, fue inolvidable para mí, porque en ella se mostraban piezas que nunca había visto y de un modo innovador. Esta exposición, que podría considerarse un parteaguas en la historia del arte hecho desde México, planteó una de las primeras revisiones detalladas sobre las propuestas artísticas que se llevaron a cabo en México desde el 68 hasta los años noventa. La muestra estaba articulada en torno a tres sucesos en la historia de México: la represión en el levantamiento estudiantil de 1968, el terremoto de 1985 y el levantamiento zapatista de 1994. La exposición ponía de relieve la continuidad en estas crisis y “momentos discrepantes”, haciendo hincapié en las maneras en que los artistas, desde posiciones antinacionalistas y anti-imperialistas, reaccionaron frente la forma en que el Estado utilizó a lo largo de todo este periodo lo local y lo nacional como estrategias de mercado.

Según señalan Olivier Debroyse y Cuauhtémoc Medina en el catálogo de la exposición, en los noventa ya no era posible que el arte mexicano siguiera encasillado en los estándares nacionales. Los nuevos modos de creación no tradicionales eran producto de una serie de cuestionamientos acerca de qué significa producir en un territorio periférico y qué lugar podían ocupar dentro del *mainstream* y un mercado global al que el arte mexicano se acababa de incorporar. Estas reflexiones me brindaron elementos de partida para interrogarme acerca de qué modo, en los años noventa, la globalización en el campo del arte —que produjo el flujo de críticos, curadores, patrocinadores, coleccionistas y artistas a través de bienales internacionales y ferias en distintas latitudes— podría haber originado un acercamiento a lo cotidiano.

Otra fuente muy importante para el desarrollo de esta tesis es el estudio elaborado por Daniel Montero sobre los años noventa en el arte mexicano, *El cubo de Rubik*¹¹. El autor analiza los cambios socio-políticos y económicos que ocurrieron en México desde 1988 y que posibilitaron el cambio desde el Neomexicanismo, como tendencia imperante, a un arte de corte conceptual. A

¹⁰ Olivier DEBROISE, *et al*, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA campus), del 24 de febrero al 30 de septiembre de 2006. Universidad Nacional Autónoma de México, México, Turner, 2006.

¹¹ Daniel MONTERO, *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*, México, RM Verlag, SL, 2014.

lo largo de su estudio, examina el trayecto a través del cual aquello que se consideraba “alternativo”, artistas, obras y espacios, deviniera en un arte institucionalizado, asimilado por el estado y el mercado. La teoría central de Montero es que esta tendencia surgió como resultado de la circulación de capitales económicos locales e internacionales, que ingresaron al país por la apertura de fronteras de los ochenta y noventa (principalmente en la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey). En un momento en el que el mercado del arte, sobre todo en Estados Unidos, tendía a obras más bien de corte “conceptual”, el gobierno y las instituciones pasaron de promover el arte “Neomexicanista” a apoyar producciones que estuvieran más en línea con las tendencias del comercio artístico global.

Tanto *La era de la discrepancia* como *El cubo de Rubik* me proporcionaron importante información para entender el contexto socio-político y el arte del momento, pero no tanto para analizar las historias personales de los artistas o indagar en cómo la realidad política, social, artística y urbana había aparecido en la obra de cada uno de ellos. De haberme limitado a estudiar únicamente aspectos generales, no habría podido comprender la diversidad de formas, muchas de ellas con connotaciones políticas, en las que la cotidianidad fue traducida en el arte de esos años. En algunas ocasiones, estas obras han sido tachadas de superficiales y carentes de una perspectiva política, en contraste a las que se habían creado durante la generación de Los Grupos. Por ejemplo, Luz María Sepúlveda critica el trabajo de muchos de los artistas protagonistas de esta tesis por su ligazón con el ámbito de lo privado y el aparente carácter banal en sus objetos¹². Por su parte, para el curador Patrick Charpenel, según nos recuerda Itala Schmelz, “a diferencia del arte conceptual de los sesenta, generalmente comprometido políticamente, los artistas conceptuales de los noventa se caracterizaban por su actitud superficial; la banalidad se había instaurado como el brazo más radical de las prácticas artísticas de nuestro tiempo”¹³. Puede que en algunos casos concretos esto pueda ser cierto, pero en términos generales, como veremos a lo largo de la tesis, las obras respondían a

¹² Luz María SEPÚLVEDA, “La producción de las artes visuales contemporáneas en México: los últimos años” en *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, CONACULTA, 2013, p. 215.

¹³ Itala SCHMELZ, “Trazos y convergencias Arte conceptual en México: los años noventa”. Curare *¿Conceptualismos en México?* Número 32/33 (2010), p. 14.

contextos específicos del lugar, del momento y a la realidad de cada uno de los creadores, muchas de ellas con contenidos críticos, políticos y sociales. Estos trabajos no apelaban directamente a los modos creativos puestos en juego en el arte conceptual de México de las décadas anteriores, sino a tácticas internacionales, más ligadas a lo objetual y conceptual.

Otra de las fuentes analizadas para este estudio es el catálogo de la exposición *Antes de la resaca. Un debate de los noventa en México*, publicado en 2016¹⁴. Las piezas exhibidas, que integran los fondos artísticos y documentales del MUAC, aportaron nuevos modos de entender los cambios del entorno del arte en México. Entre las obras que se incluyeron en la muestra había piezas de Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Abraham Cruzvillegas, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Vicente Razo, Melanie Smith, Teresa Margolles y Sofía Táboas. Algunas de estas son analizadas en esta tesis. La exposición se enfocó en tres de los espacios alternativos del momento, de los que también se habla aquí: La Quiñonera, Temístocles 44 y La Panadería. El catálogo incluye textos de Sol Henaro, curadora de la muestra, así como la transcripción de los diálogos llevados a cabo en torno a la exhibición por artistas, curadores y diversos agentes que trabajaron en aquella época en México y que tienen visiones diversas, y a veces divergentes, del arte de esa época. La exposición incorporó también revistas fundamentales en aquellos años, como *Curare*, *Poliéster* o *Alegría*, que son parte del fondo documental del museo. Varios de sus artículos contienen información sobre la producción artística y los espacios alternativos y han resultado de gran utilidad para la redacción de este trabajo.

Dado que uno de los puntos de partida de mi investigación era conocer cómo los artistas habían incorporado elementos cotidianos en sus trabajos, consulté algunos textos que me brindaron información al respecto. Varios de estos son de carácter ensayístico y literario y no necesariamente hablan de manifestaciones artísticas. Me sirvieron para enriquecer mi concepción sobre la vida cotidiana en México (en donde he vivido durante varias décadas pero frente a la cual, por eso mismo, me resultaba difícil tomar distancia) y repensar elementos y contextos con los que trabajaron los artistas en cuestión y que son

¹⁴ *Antes de la resaca... Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC*, Sol HENARO (comis.), México, (catálogo de la exposición celebrada del 30 de junio al 27 de noviembre de 2011), U.N.A.M., 2016.

familiares también para mí. En particular, algunos ensayos de Carlos Monsiváis, como *Los rituales del caos* (un libro de orden crítico, literario, humorístico, que se teje como una radiografía de la sociedad y de los mitos sobre la Ciudad de México) me aportaron información importante para comprender la realidad local de la ciudad¹⁵. Por su parte, Paco Ignacio Taibo II aporta interesantes visiones personales sobre la urbe en su libro *Primavera pospuesta. Una versión personal de México en los 90*¹⁶. Este es otro de los textos que considero más significativos para comprender la vida cotidiana de la ciudad y los sucesos ocurridos en la década de los noventa, como los fraudes políticos o el levantamiento zapatista. Taibo cuestiona los discursos hegemónicos y aporta información que muchas veces no aparece de forma literal en la prensa de ese período. Por último, el archivo de Mónica Mayer y Víctor Lerma “Pinto mi raya”¹⁷ me ayudó a consultar periódicos de la época y reforzar algunos de los supuestos que había elaborado desde mis recuerdos y la consulta de otros escritos.

De esta manera, me valí de una diversidad de textos y de métodos de investigación, como el trabajo de archivo y de campo, ya que ninguna de las fuentes estudiadas estaba exclusivamente centrada en analizar los elementos cotidianos en las obras artísticas hechas en los noventa. Éstas se enfocaban en ahondar en perspectivas de carácter general sobre la historia del arte mexicano, el mercado del arte y la situación política en México o en hacer análisis de algunas piezas, pero no profundizaban en el carácter cotidiano de las obras. Mi labor consistió en reflexionar sobre la posible articulación de la información proveniente de estas fuentes y de los relatos de los artistas entrevistados, para poder generar hipótesis sobre el modo en que cada uno de ellos llevó a cabo obras que involucraban lo cotidiano, ya fuera desde recorridos en la ciudad, a partir de la alusión a la memoria de los objetos, el reciclaje de los desechos, críticas a la modernidad o a la idea de “lo mexicano”.

Para esta investigación, además de recopilar las entrevistas y catálogos publicados sobre estos artistas, he llevado a cabo entrevistas a muchos de ellos. Considero que la información recopilada a través de estas fuentes orales es una

¹⁵ Carlos MONSIVÁIS, *Los rituales del caos* México, Ediciones Era, 2001.

¹⁶ Paco Ignacio TAIBO, *Primavera pospuesta: una versión personal de México en los 90*, México, Ediciones Joaquín Mortiz, 1999.

¹⁷ El archivo digital de Pinto mi Raya fue consultado en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (M.U.A.C.).

de las aportaciones importantes de esta investigación. En efecto, lo que aquí me interesa investigar son los particulares trayectos y tránsitos de los artistas de aquella época, que miraron la realidad de la década de los noventa y encontraron en las dinámicas del día a día en los mercados callejeros, en los oficios informales, las tiendas de segunda mano, pero también en los objetos importados hechos en masa, en los artefactos artesanales o lo efímero de los recorridos por la ciudad— elementos para hacer obras que en ese momento eran contestatarias y que rompían con los discursos imperantes de lo que era en ese entonces considerada la cultura mexicana. Los diálogos que pude entablar con varios de estos artistas me dieron pistas para reflexionar sobre el carácter parcial que subyace a toda narración acerca de un momento o concepto determinado. Muchos de estos creadores se manifestaron en contra de algunos de los planteamientos hechos en el catálogo *La era de la discrepancia*. Por ello, consideré necesario rastrear el contexto de aquel momento bajo el ángulo de lo cotidiano en el arte, a partir de sus voces para evitar repetir la historia tal y como había sido contada, de forma muchas veces un tanto unívoca. También descubrí que esas miradas aportaban múltiples modos de entender la creación de obras de arte que miraban hacia lo cotidiano en el México de ese tiempo y a la vez comprendían lo cotidiano con matices diversos. Mi interés no reside tanto en proponer una genealogía del arte contemporáneo mexicano, que inicie antes o después de los años noventa, sino más bien en proponer que estas obras, si bien tuvieron que ver con la entrada de México al mercado del arte contemporáneo global y se relacionaron con tendencias y herencias internacionales del arte, fueron innovadoras, sugerentes y a veces pioneras en su forma de vincular prácticas y objetos cotidianos con referencias al contexto socio-político y a citas de otros momentos del arte.

Aunque es imposible considerarlas como parte de una categoría o tendencia homogénea, consideradas en su conjunto, las obras de estos artistas plantean algunos elementos de reflexión comunes que intentaré destacar a lo largo de la tesis: el primero de estos elementos está relacionado con la constante referencia en sus obras a un modelo de desarrollo fallido que ha perpetuado la pobreza de una amplia franja de la población mexicana y la marcada desigualdad social; el segundo con la influencia del arte europeo, estadounidense y mexicano de décadas anteriores en sus trabajos; el tercero con los cambios en el tipo de

mercancías producidas en el inicio de la época global; el cuarto con la herencia directa de la producción de artesanías, tradición característica en México, derivada del pasado prehispánico; y el quinto con el cuestionamiento acerca del peso que pudo tener el interés económico del mercado del arte en relación al auge de este tipo de obras y su promoción en México y el extranjero en los años noventa y posteriores.

Esta investigación ha derivado inevitablemente en la reflexión acerca de conceptos como “cotidianidad”, “centro y periferia”, “nacionalismo”, “transnacionalización”, “globalización”, “identidad”, “modernidad”, “mercado del arte”, “arte y artesanía”, conceptos todos ellos que están de alguna forma implícitos en el arte contemporáneo hecho desde México a partir de prácticas y objetos cotidianos y que se enfocan hacia una manera de entender la realidad local y global. Considero indispensable apuntar aquí que, tanto en el análisis como en las entrevistas, se emplean los vocablos “modernidad” y “modernización” en un sentido muy específico. Con estos términos me refiero a un concepto que estuvo presente durante el mandato del presidente Carlos Salinas de Gortari. Éste pretendía insertar a México en la economía neoliberal capitalista y con ese objetivo impulsó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Las políticas del salinismo partían de la falacia de que mediante este tratado se lograría una modernización del país, entendida como la entrada en el conocido como “primer mundo”. Por ello, cuando empleo esta palabra me refiero a una idea de “modernidad” equiparada con la de un supuesto progreso, así como a un imaginario que apuntaba a hacer del país una potencia económica. Este concepto es de gran relevancia para interpretar muchas de las obras que son analizadas aquí, que responden críticamente a que esta idea de “modernidad”. Como veremos, muchas de ellas apuntan a la idea de que se trataba de una estrategia al servicio de las elites políticas: éstas intentaban implantar un modelo de la economía occidental en una realidad radicalmente distinta y, a la par, imponían modelos de identidad nacional como parte de su proyecto económico de modernización.

Para llevar a cabo estos objetivos, la tesis se articula en tres capítulos. El primero constituye una aproximación al contexto socio-político y al entorno cultural de los años noventa. Después de analizar cómo las obras hechas con objetos y prácticas cotidianos cuestionaron las ideas de “mexicanidad” y

“modernidad”, tan difundidas en aquel momento por el gobierno en curso y los poderes económicos, me centro en la Ciudad de México, lugar en donde se originaron las piezas analizadas aquí, un terreno fecundo para el arte hecho con elementos de la vida diaria. En ese espacio, se ubicaron talleres y centros de discusión e intercambio de carácter independiente, que fueron focos de germinación de las obras que estudiamos aquí. En la parte final del capítulo, reflexiono acerca de cómo estas obras, que habían surgido como una respuesta al arte imperante, fueron paulatinamente absorbidas por los discursos hegemónicos y exportadas a muestras y bienales internacionales.

El segundo capítulo propone una revisión de los debates que se han dado en la historia de México acerca de la identidad nacional, un concepto frente al cual, como dijimos antes, las obras aquí estudiadas reaccionaron de forma clara. Después de analizar diversas teorías relevantes en la historia de México, me centro en el concepto del “mexicano mestizo”, que ha perdurado durante mucho tiempo en la cultura del país. También abordo el caso del Museo de Antropología de la Ciudad de México, como edificación icónica en donde se construyó la imagen del “estado nación” que el gobierno ha querido proyectar al interior y exterior del territorio mexicano. Además de los museos, las artesanías han sido uno de los elementos predilectos del estado para promover una imagen del país, por lo que también indago en cómo estos objetos, que se hallan entre el arte y el objeto útil, tienen una gran relevancia en la cultura mexicana. Todos estos debates contemporáneos sobre la nacionalidad en la época globalizada nos brindan elementos contextuales importantes para estudiar unas obras que fueron hechas con objetos de uso común y que hicieron de la problemática acerca de la nacionalidad uno de sus ejes centrales.

El tercer capítulo examina las continuidades y rupturas posibles relacionadas con el uso de los objetos entre la obra de los artistas de la década de los noventa en México y el arte contemporáneo europeo y estadounidense. Intento mostrar la forma en la que estos creadores dialogaron con los referentes internacionales, pero también insisto en las singularidades y particularidades de muchas de estas propuestas. Finalmente, dada la importancia que, según señalaba antes, tienen las fuentes orales en mi trabajo, presento un anexo con una transcripción íntegra de las entrevistas realizadas.

Capítulo 1.

Los años noventa en el arte mexicano

Durante los años noventa del siglo XX, las prácticas y elementos cotidianos aparecieron de manera constante en la escena del arte de México. Esto se debió a múltiples factores, entre los que se encuentran la entrada a una época globalizada, de libre mercado y de tránsito de personas. En ese momento, como veremos, se puso en entredicho el modelo de Estado-Nación y el papel de sus referencias culturales, de tal modo que los lenguajes que estaban anquilosados en estereotipos de la cultura mexicana fueron cuestionados y paulatinamente suplantados por otro tipo de expresiones y dinámicas. Teniendo en cuenta que los objetos habían sido un vehículo predilecto para mostrar los símbolos de “lo mexicano”, muchos artistas acudieron a esos lugares comunes y los deconstruyeron.

En el entorno del arte de aquel tiempo, estaban en juego fuerzas que pueden parecer contradictorias. Por un lado, se hicieron múltiples esfuerzos, desde el Estado, por promocionar la imagen de “la cultura mexicana” a través de símbolos que resultaban exitosos en el exterior, como un catálogo identitario y de memoria sumamente digeribles y tratables como mercancías. Por otro lado, muchos agentes insertos en nuevos circuitos artísticos independientes empezaron a reaccionar en contra de esta proliferación de símbolos nacionales. Varios de los trabajos que se gestaron en estos centros estaban enfocados en la realidad cotidiana, pues ahí las inconsistencias en los discursos oficiales eran más evidentes. Algunos artistas y críticos elaboraron relatos que miraban hacia memorias individuales, pero también comunes, que evidenciaban los vacíos en el discurso histórico oficial, desde cuyas ruinas podían tener cabida otras formas de entender los objetos y costumbres en los que había recaído la idea de una identidad nacional.

En términos generales, dos de los paradigmas más fortalecidos por el gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante los años ochenta y noventa fueron la imagen de una identidad nacional consolidada y la promoción de la idea de una nación en progreso hacia la modernización. Entre las políticas del gobierno que marcaron la época estuvieron la privatización de la banca, de las telefonías y algunos canales de televisión. Esta época es recordada también

por la apertura del país a la inversión privada y al comercio internacional, especialmente a través del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, firmado por México, Estados Unidos y Canadá. A través de estas políticas, se promovía todo un imaginario en torno a la modernización de México: el país, según el discurso oficial, se insertaba de esta forma en la economía neoliberal, abandonando su relativo aislamiento comercial y pasando a competir con sus vecinos del norte. Con el tiempo, estos espejismos se vinieron abajo, sobre todo por la evidente desigualdad entre las clases sociales y la vigencia de las castas de la época colonial, el creciente desempleo, así como la constante violencia que ha caracterizado al país durante años. Ninguno de estos fenómenos, de hecho, ha desaparecido hoy en día.

Hay que tener en cuenta, además, que la idea de la “mexicanidad”, como veremos más en detalle en el segundo capítulo de esta tesis, fue promovida sobre todo a partir de la exportación que se hizo de la cultura del país a Estados Unidos. Durante los años ochenta, se difundió ampliamente el llamado arte Neomexicanista, basado en la reapropiación de elementos populares y cotidianos. Los artistas de esta corriente se nutrieron también de motivos religiosos, del arte muralista de los años veinte y de íconos prehispánicos. Aunque, en gran parte, muchas de las obras “neomexicanistas” partían de clichés culturales y fueron criticadas posteriormente, algunas de ellas contribuyeron a transgredir nociones sobre la religión, la patria o los roles de género. En ese sentido, como señala Josefa Ortega, en la década de los ochenta, “no sólo se exacerbaron los valores propios y característicos de una tradición nacional ‘mexicana’, sino que se aprovecharon los estereotipos y clichés vinculados con esta cultura y se resignificaron; algunas veces desde la ironía y la crítica; y otras desde el folklorismo y la ornamentación”¹⁸.

Durante esta época, tuvo lugar un notable resurgimiento de la pintura, aunque otros medios fueron explotados también. Los artistas recurrieron tanto a elementos de la cultura popular (intentando borrar las fronteras entre alta y baja cultura), como de consumo masificado. Apelaron a estrategias como el *collage*, la parodia, el pastiche y la alegoría, para reapropiarse de diversos iconos que se

¹⁸Josefa ORTEGA, *et al*, ¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta, México, Museo de Arte Moderno, 2011, p. 16.

reconocían propios de una identidad nacional y crear objetos cotidianos como cajas, calendarios o cromos.

Aunque no podemos constatarlo directamente en las entrevistas llevadas a cabo, según Ortega, la generación de los noventa se vio enriquecida por algunas de estas prácticas conceptuales de reciclaje y de recuperación de objetos presentes en el “Neomexicanismo”: “La instalación y el arte objeto de los años noventa se nutre del artefacto neomexicanista, armado con la ruina simbólica del entorno cotidiano urbano. Artistas como Adolfo Patiño, Ricardo Anguía, Marco Antonio Arteaga y, posteriormente Carlos Jaurena, fueron pioneros constructores de arte objeto y de artefactos simbólicos, a partir de reciclajes. Aquí el uso de determinados materiales pobres, el acercamiento a la cultura popular, y las estrategias y juegos estructurales propios del *collage* y del ensamblaje, fungió como antecedente para el protagonismo del objeto conceptualizado en la siguiente generación”¹⁹. No obstante, incluso si aceptamos el punto de vista de Ortega, hay que señalar que, en términos generales, el cuestionamiento de la “identidad mexicana” se manifestó de una forma muy diferente en los noventa de lo que había ocurrido en el entorno del “Neomexicanismo”. El contexto había experimentado cambios importantes: el incremento de la movilidad del arte al exterior y desde el exterior hizo que los artistas de ese momento ya no solo fueran vistos en el entorno artístico internacional como “artistas mexicanos”, sino también como artistas contemporáneos. De las obras realizadas en los años ochenta, que recreaban la noción de “identidad nacional” mediante la utilización de imágenes como la Virgen de Guadalupe, la bandera de México, los juguetes y los ídolos populares, se pasó en los noventa a la creación de obras hechas con lenguajes más conceptuales y que encajaban mejor con los estilos internacionales impuestos desde los países centrales. Incluso cuando recurrían en sus obras a algo típicamente mexicano, buscaban trascender el concepto de “identidad mexicana”.

Para entender mejor estos cambios y poder calibrar las características comunes de los artistas de la generación de los noventa, así como su interés por

¹⁹ ORTEGA, 2011, p. 16.

los elementos cotidianos, en las páginas siguientes analizaré algunos sucesos fundamentales en el México de la época.

1. El contexto socio-político de los años noventa en México

Entre los acontecimientos que marcaron a la generación de artistas de los noventa uno de los más destacados fue el terremoto de 1985, de 8.2 grados *Richter*, que devastó gran parte de la Ciudad de México y otras regiones, poniendo en evidencia la capacidad de la sociedad civil para organizarse independientemente del Estado. Este suceso es identificado por varios teóricos y artistas²⁰ como un punto de inflexión en la historia reciente de México. El número de muertos que ocasionó el terremoto del 19 de septiembre de 1985 aún se desconoce, lo que pone de manifiesto la falta de transparencia que hay en México en cuanto a los datos y procesos políticos. Al día siguiente, otro terremoto revivió el miedo por lo sucedido: muertes de seres queridos, propiedades perdidas, la evidente desinformación. La desesperación frente al desastre natural y la corrupción provocaron una notable participación de lo que Monsiváis denominó la sociedad civil²¹ que, en términos generales, en México se caracteriza por ser apática y poco participativa. En ese sentido, el terremoto actuó como detonante de una crítica a los discursos oficiales sobre la modernización, ya que se puso en evidencia la incapacidad gubernamental para actuar.

²⁰ Entre ellos se encuentran Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Paco Ignacio Taibo II. Así también, se han escrito crónicas enfocadas en el contexto del arte dentro del suceso de 1985, como la escrita por Ignacio Padilla, titulada "Arte y olvido del terremoto". En este texto, el autor reflexionó sobre la escasa presencia del terremoto de 1985 en la obra de los artistas. El escritor afirmó que fueron pocas las obras que reflexionaron sobre el sismo y que crearan un cuerpo de trabajo que constituyera parte de la memoria acerca del evento. Entre las expresiones artísticas que trabajaron desde este evento, el autor cita trabajos de Gabriel Orozco y Mauricio Maille, Sergio Toledano, Rubén Ortiz, Ulf Rollof, Eloy Tarcisio, Antonio Luquin, German Venegas, Enrique Metinides y colectivos como La Compañía de Luz y Fuerza o SEMEFO. Padilla, Ignacio. *Arte y olvido del terremoto*. Almadía, 2010.

²¹ Carlos MONSIVÁIS, *"No sin nosotros": los días del terremoto 1985-2005*, México, Ediciones Era, 2005.



1. Imagen del terremoto de 1985.

El 19 de septiembre de 2017 experimentamos de nuevo el terror ante otro terremoto de magnitud similar. Parecía como si lo que había sucedido en 1985 estuviera grabado en nuestra memoria, no solamente porque el gobierno sigue siendo igual o aún más corrupto que en los años ochenta (a menos de que el gobierno de López Obrador logre hacer una verdadera transformación al respecto), sino también porque en nuestra memoria colectiva quedó clavado el conocimiento de que, ante hechos de este tipo, no existe otra solución más que organizarse. La organización de la sociedad civil, que dirige, convoca, distribuye, difunde información y bienes, es la única que ha podido, tanto en 1985 como en 2017, crear redes para acopiar recursos, rescatar personas, informar a la gente. Durante los terremotos, parecía como si la sociedad no estuviera dividida, como si de pronto se hubieran borrado las diferencias entre clases sociales, las castas tan injertadas en nuestro pasado, las posturas políticas; no importaba quién era quién. En 1985, según aclara Monsiváis, un millón de personas aproximadamente, creó albergues, reunió víveres, ropa, dinero, rescató a personas atrapadas en los escombros, proveyó atención psicológica y médica.

1985 fue una fecha crucial en México, una fecha marcada no únicamente por el terremoto, sino también por la entrada de la ideología de la globalización y de la economía neoliberal en el país. Esta implantación del neoliberalismo a nivel

mundial vino acompañada, según algunos autores, por la difusión global de la noción de postmodernidad²². En “Misiva sobre la historia universal (Carta a Thomas Champut)”²³, François Lyotard entiende la posmodernidad como un fenómeno sociológico, surgido después de las Guerras Mundiales, caracterizado por la muerte de los grandes relatos, en el que el desencanto y la destrucción desembocaron en la ruptura con las ideas universalistas y los absolutos, las mismas que habían prometido un alcance de claridad a lo largo de la historia. Los diversos modelos de modernidad, aunque hayan tenido divergencias entre sí, se caracterizaron por una visión teleológica de la historia. Basados en la idea de un progreso que alcanzar, diferían por la meta a la que se buscaba llegar: universalización, racionalización, sistematización.

La posmodernidad exaltó la reivindicación del pluralismo, la diversidad, ambivalencia, heterogeneidad. Por ello, podríamos afirmar que no es casual que este pensamiento tuviera un auge en la época del neoliberalismo y del multiculturalismo. La posmodernidad implicó, así, otras formas de entender la construcción de las subjetividades, ya no desde lo autónomo, sino como un constructo constante, indeterminado, fragmentado. En este marco de pluralidad y tránsito, las identidades nacionales fueron quebrándose, para originar nuevos relatos en donde prevaleció la idea de las identidades móviles. En México, el término posmodernidad estuvo marcado por las crisis económicas de los años ochenta, marcadas por un aumento repentino de las tasas de interés y la fuga de capitales privados al extranjero. Esta crisis, que para muchos representó un signo del fracaso de la utopía modernista del progreso, fue el resultado de la implantación del modelo neoliberal a nivel mundial. La posmodernidad en México, que podría equipararse, en palabras de Debroise²⁴, a un experimento de laboratorio, tomó características particulares, pues se trataba de un territorio en perpetuas “vías de desarrollo”, un entorno explotado, dependiente de las potencias económicas mundiales, blanco constante de la corrupción.

En el terreno del arte, la posmodernidad supuso una borradura de las fronteras entre alta y baja cultura, distinción característicamente modernista. La

²² SEPÚLVEDA, 2013, p. 218.

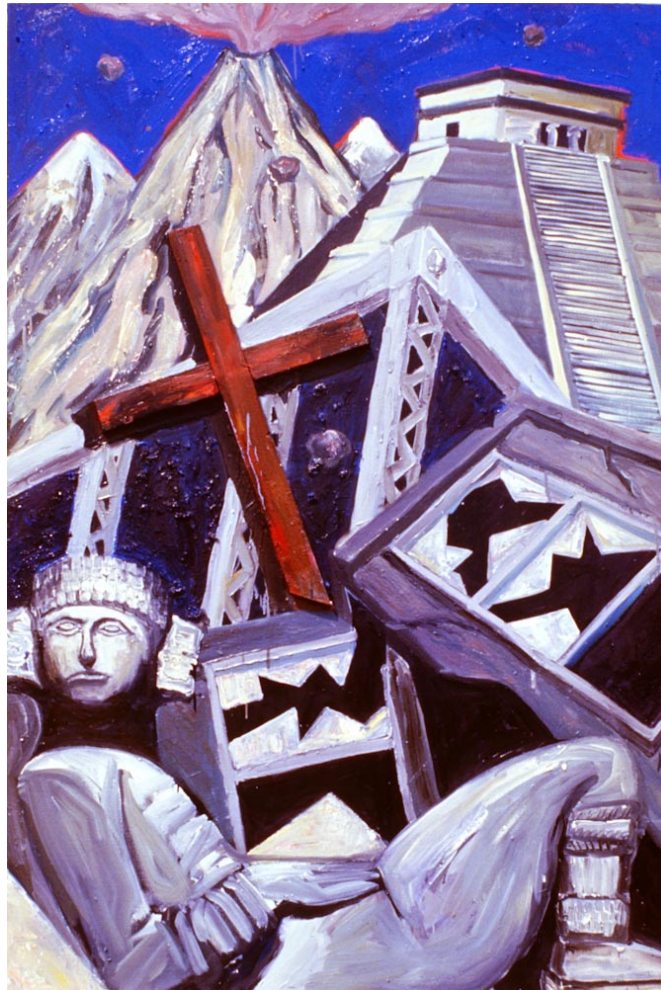
²³ Jean François LYOTARD, “Misiva sobre la historia universal” *La posmodernidad (Explicada a los niños)* (1992).

²⁴ Olivier DEBROISE, “Posmodernismo: Una parodia mexicana”, *La Jornada Semanal*, 2 de julio de 1988. <http://www.latinartcritic.com> , cortesía de <http://www.latinartcritic.com>

ruptura con el concepto de estilo personal, derivada de la muerte de la idea de un sujeto único y autónomo, condujo a la proliferación del pastiche, la mezcla de estilos y lenguajes. En México, la posmodernidad en el arte tomó la forma, como señalamos antes, de una corriente Neomexicanista, formada por un conglomerado de manifestaciones en las que se mezclaban caracteres arcaicos e ideales de modernidad y destinada, sobre todo, al mercado estadounidense. Así, paradójicamente, en el caso mexicano la posmodernidad se configuró como una nueva meta, una nueva variante de la modernidad, que tenía como modelo de lo “moderno” las modas comerciales que triunfaban en Estados Unidos. La pérdida de credibilidad de las instituciones a partir de los sismos de 1985 repercutieron también en la producción artística, favoreciendo la eclosión de un arte más cercano a lo cotidiano: “Un arte de la parodia, que confunde las definiciones, borra las fronteras entre alta cultura y cultura cotidiana, se nutre de la iconografía más banal, de los cromos, de las fotografías, de los calendarios, de las imágenes de la prensa”, como lo define Debroy²⁵.

Este “arte de la parodia” se cargó de nuevos tintes políticos y estéticos, poniendo en el centro del debate temas como la identidad, la patria, la religión, la sexualidad. Un ejemplo interesante es el de Rubén Ortiz (para algunos autores, el primer artista mexicano posmoderno), que retrató en una serie de cuadros el devastado panorama capitalino, una metáfora de la caída de las ilusiones modernistas y de los conceptos nación e identidad.

²⁵ Olivier DEBROY, “Un posmodernismo en México”, *México en el arte*, núm 16, primavera de 1987. Cortesía de: <http://www.latinartcritic.com>



2. Rubén Ortiz Torres, *La persistencia de la memoria* (1986).



3. Rubén Ortiz Torres, *Paisaje Metafísico* (1989).

Abraham Cruzvillegas, artista y teórico que inició su carrera en esta década, coincide en citar el terremoto de 1985, el fraude del periodo salinista (mediante el cual Carlos Salinas de Gortari llegó al poder) y el levantamiento zapatista como los acontecimientos clave en la historia mexicana que marcaron las manifestaciones artísticas de su tiempo:

[...] se ha caracterizado ya [...] el terremoto de 1985 como parteaguas histórico en la fundación de la sociedad civil mexicana. Pienso que también el periodo del gobierno del presidente Carlos Salinas de Gortari es una buena referencia. A su salida en 1994, después de activar un modelo económico que ha sido llamado neoliberalismo, fortalecido sobre la plataforma de un espejismo de abundancia, movilidad ascendente y proximidad a los países industrializados, principalmente a partir de la firma del Tratado de Libre Comercio, México llegó a ocupar la economía número trece del mundo, pero también se evidenció la desigual distribución de la riqueza, manifiesta en el alzamiento guerrillero de los zapatistas en la selva chiapaneca²⁶.

En 1986 se llevó a cabo el Mundial de Fútbol en la Ciudad de México, en el que la gente chiflaba al presidente en turno Miguel de la Madrid, del P.R.I. (Partido Revolucionario Institucional), al que se responsabilizaba de la inacción del gobierno después del terremoto. El sexenio siguiente no fue menos criticado, pues Carlos Salinas de Gortari, como apuntaba antes, obtuvo el mandato presidencial mediante un fraude electoral de 1988 que lo hizo famoso y que le arrebató la presidencia a Cuauhtémoc Cárdenas, del PRD. En palabras de Paco Ignacio Taibo II, el candidato había “perdido las elecciones habiéndolas ganado, a causa de los mecanismos del fraude que aún perduran... Es también un nido de contradicciones que parecen irresolubles, eternas discusiones, aburridos movimientos internos de tendencias, cajón de sastre donde todo cabe”²⁷. Taibo manifiesta que la política de Cárdenas englobaba factores como la modernización del país, el retorno a los mitos mexicanos, el apoyo del campo. Demandaba el reparto de latifundios, evidenciaba la corrupción del aparato estatal y el control de los cuerpos policiales, entre otras tantas necesidades que siguen siendo actuales y urgentes hoy en día.

En aquellas fraudulentas elecciones, durante la presidencia de Miguel de la Madrid, se argumentó que había ocurrido un fallo en las computadoras durante el conteo de los votos. La Comisión Federal Electoral (hoy INE) estaba dominada

²⁶ Abraham CRUZVILLEGAS A., “Tratado de libre Comer”, en *Round de Sombra*, México, CONACULTA, 2005, p. 126.

²⁷ TAIBO, 1999, p.87.

por el P.R.I., el padrón lo controlaba el mismo partido y estaba plagado de irregularidades: boletas y casillas falsas, votos desaparecidos, declaraciones de un falso abstencionismo. Según el periodista Octavio Rodríguez Araujo, las cajas electorales fueron resguardadas por militares y posteriormente quemadas, por lo que existen pruebas suficientes para afirmar que Salinas de Gortari perdió la elección y asumió la presidencia gracias a la corrupción²⁸. La política neoliberal del gobierno de Salinas, que difundió la ilusión de una nación modernizada) y en donde el mercado se abría al exterior, se vio acompañada de una serie de sucesos que mancharon aún más su mandato.

Después de la caída del muro de Berlín en 1989, el capitalismo fue asumido como el único modelo económico posible. En México, la apertura comercial y las políticas neoliberales del PRI habían iniciado en los años ochenta con el gobierno de Miguel de la Madrid y tuvieron continuidad en el sexenio siguiente con el gobierno de Salinas de Gortari y la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (T.L.C.A.N.). Como ya señalamos, el interés del gobierno por el libre mercado buscaba difundir la imagen ilusoria de un país renovado, un “gran viaje frustrado de una nación al Primer Mundo, y la ilusión de modernidad que se liquida en las cifras de desempleo”, en palabras de Carlos Monsiváis²⁹. Como es sabido, la venta del país y de sus recursos a las naciones del norte, ha sido durante décadas uno de los caminos para conseguir que un pequeño grupo permanezca en el poder. En los noventa, esta estrategia provocó un aumento muy acusado de la desigualdad y la pobreza, expuesta de manera tajante con el levantamiento zapatista.

La insurrección de los zapatistas estalló en el estado de Chiapas el 1 de enero de 1994, en la madrugada del día en que entraba en vigor el T.L.C.A.N. Encabezada por el grupo armado Ejército Zapatista de Liberación Nacional, la rebelión armada, que duró 12 días, alcanzó una gran difusión internacional debido a sus demandas de justicia y reivindicación para los pueblos indígenas de México y para los pobres. El levantamiento no sólo puso en evidencia las múltiples inconsistencias del gobierno. En marzo del mismo año, Luis Donaldo

²⁸ Octavio RODRÍGUEZ ARAUJO, *De la Madrid y el fraude de 1988*, La Jornada, jueves 5 de abril de 2012.

<http://www.jornada.unam.mx/2012/04/05/opinion/016a1pol>

²⁹ Carlos MONSIVÁIS, “El museo Salinas y las máscaras del mexicano”, en V. Razo, *Museo Salinas Official Guide*, Los Ángeles, Smart Press, 2002, p.10.

Colosio, candidato del P.R.I. elegido por Carlos Salinas para perpetuar su poder, fue asesinado. La campaña de Colosio se vio eclipsada por la de otro candidato del P.R.I., Manuel Camacho Solís, quien había jugado un papel importante en las negociaciones del cese al fuego durante la insurrección zapatista. Tras el asesinato de Colosio, Ernesto Zedillo fue “elegido” presidente, como parte del juego interminable de fraudes y perpetuación de este partido político. El triunfo de Zedillo sobre los candidatos Cuauhtémoc Cárdenas y Diego Fernández de Ceballos, del P.A.N (Partido Acción Nacional) fue producto de otro fraude, *modus operandi* del gobierno mexicano hasta hace poco tiempo. Taibo afirmaba en esos años: “Se denuncian graves manipulaciones de los listados de electores, electores fantasmas, falsificación de actas, manipulación electrónica y una descarada utilización de fondos gubernamentales para la compra de votos, [...] más la amenaza directa de fuerzas armadas y policías a los electores”³⁰.

En febrero de 1995, el presidente Zedillo rompió con el diálogo pactado al revelar la identidad del líder del E.Z.L.N, el llamado subcomandante Marcos, acusó de delincuentes a los zapatistas e impulsó su detención. No consiguió atrapar a Marcos y el zapatismo se develó como un estallido que puso en claro el carácter falaz de la promesa de desarrollo del gobierno salinista, que enmascaraba la permanencia de la desigualdad y de la hegemonía de un pequeño grupo sobre la mayoría. Después de la toma de posesión de Zedillo, el peso mexicano sufrió una de sus peores crisis, la devaluación conocida como “el error de diciembre”, lo que desencadenó más de 750 mil despidos. El 28 de septiembre del mismo año, un Secretario General del P.R.I., Ruiz Massieu, cuñado de Carlos Salinas de Gortari, fue asesinado, otro más de los escándalos políticos más conocidos de la época que reforzaron los supuestos acerca de la corrupción y de los fraudes gubernamentales. Todos estos sucesos caracterizaron una época en la que se hizo más clara la desconfianza de los mexicanos ante el gobierno, la evidente descomposición del sistema y la enorme dependencia que México ha tenido durante décadas hacia Estados Unidos.

³⁰ TAIBO, 1999, p. 224.

2. El entorno cultural de los años noventa

¿Cómo afectaron al medio artístico estos acontecimientos? ¿Qué sucedió en aquella época para que la producción artística dejara de apelar a los símbolos nacionales, por lo menos de manera directa? Como adelantábamos en la introducción, en los años noventa las transformaciones que sufrió la economía fueron aparejadas a un proceso de globalización que permeó la cultura y transformó los modos de producción artística. Muchos artistas mexicanos empezaron a poner en duda la noción de “lo mexicano”, con la que hasta ese momento se identificaba al arte nacional. También, como parte de estas visiones críticas, surgieron manifestaciones que ponían en entredicho las ideas de “modernidad” y “modernización” que el gobierno había intentado asociar a la imagen de México. De este modo, se da la paradoja de que muchos de los trabajos artísticos de la época eran un producto de la globalización, pero a la vez se afirman como un rechazo a ésta. Es el caso, por ejemplo, de artistas como Eloy Tarcisio y Adolfo Patiño, en cuyas obras se detecta una ambivalencia entre una postura que buscaba romper con el imperialismo, lo que implicaba volver a las tradiciones nacionales, y el rechazo a una postura nacionalista, propia de los discursos de la posmodernidad artística.

El surgimiento de un mercado del arte, la proliferación de galerías y la privatización de las artes plásticas, que hasta ese momento habían sido auspiciadas por el Estado a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y de las casas de cultura, tuvieron consecuencias importantes en el panorama artístico. Los grupos económicos privados como Televisa empezaron a invertir en arte, dentro de unos procesos generales de globalización que, por supuesto, se enfocaban hacia Estados Unidos. Para compensar esta influencia del sector privado sobre la cultura, el Estado creó en 1988 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, que le dio un nuevo semblante al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). A través de CONACULTA, el gobierno pudo brindar recursos a la cultura, por medio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, del cual muchos artistas y agentes culturales hemos sido beneficiados. Todas estas instancias públicas y privadas influyeron en la promoción de la producción artística: se trataba de difundir la imagen de México como un país moderno, pero en diálogo con su pasado (especialmente con el

barroco colonial), una suerte de nación posmoderna y primermundista en la cual se producían obras que atravesaban lo local y generaban imágenes más globalizadas³¹.

Se promovió, de este modo, la idea de una cultura de “identidad mestiza”, concepto que ha perdurado en el país como la imagen estereotipada de lo mexicano y que es fácilmente digerible por el comercio internacional. El concepto de mestizaje en México, que será explicado en detalle en el segundo capítulo de este trabajo, tiene que ver con la inclusión de ciertos elementos del pasado de las culturas indígenas a favor de la economía global, pero aniquilando la actualidad de la presencia de estos grupos de la población mexicana. Como afirma Debrouse,

El concepto de “mestizo”, como la actual teoría del multiculturalismo, admite la presencia de la cultura indígena como base de la identidad propia. No obstante, como han afirmado los principales políticos e intelectuales que están a favor de la participación de México en la economía occidental global, este concepto aparentemente benigno toma un matiz racista. Al apelar por una mezcla “natural” de culturas, propone la necesidad de la destrucción social y biológica de los primeros habitantes de Mesoamérica, y borra las identidades étnicas locales, como en el siglo XVI los españoles amalgamaron a naciones originales bajo la categoría global de “indios”. La llamada “cultura mestiza” no es más que una construcción occidental, una fácil apropiación del pasado de las civilizaciones autóctonas que mitiga la realidad del presente de los pueblos indígenas, considerados como un fardo que restringe el progreso económico. La paradoja y la hipocresía es que la cultura “mestiza” recurre simultáneamente a la seducción más sospechosa, que define a la cultura mexicana como diferente, exótica, de alguna manera turbulenta e incomprensible. Al final, favorece la construcción de una cultura turística: al igual que los “indios”, nuestra cultura “mestiza” es ahora mejor apreciada en las “reservaciones” de los museos³².

En el año 1990, poco antes de la firma del T.L.C.A.N., el gobierno mexicano presentó en el Museo Metropolitano de Nueva York la exposición “Mexico: Splendors of Thirty Centuries”, que itineró a San Antonio Texas, Los Ángeles, Monterrey y México D.F. La exhibición, patrocinada por Paula C. de Azcárraga y Emilio Azcárraga³³, de Televisa, así como por otras instancias privadas, que

³¹ MONTERO, 2014, p. 68.

³² Olivier DEBROISE, *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1922-2007)*, México, Cubo blanco, 2018, p.69.

³³ “el financiamiento más grueso fue aportado por mediación de Azcárraga, a través de la “Friends of the Arts of Mexico”, también aportaron económicamente The Federal Council of The

invertieron capital en la promoción del patrimonio, pretendía ser la muestra más completa acerca de la cultura del país: la exposición estaba dividida en tres bloques temáticos, la cultura prehispánica, el barroco y la modernidad, con el objetivo de resumir 30.000 años del arte mexicano y vender la cultura nacional a los vecinos del norte, atrayendo a los inversores de Estados Unidos. Como escribe Daniel Montero, citando a Shifra Goldman³⁴, el arte utilizado como mercancía ya no tenía el papel de ser un receptáculo de una identidad determinada, la identidad sometida por otra, sino de ser una muestra de las estrategias de la economía global y de las multinacionales. Dicho de otro modo, a través de esta exposición, el gobierno mexicano aspiraba a vender la cultura como un bien capitalizable al exterior y también como un muestrario de una identidad nacional. Por otro lado, la muestra servía también para dar credibilidad a las políticas estatales, pues hacía entender que el arte era un producto de ellas y de su labor por propiciar el surgimiento de muestras estéticas del arte nacional. En entrevista, Abraham Cruzvillegas comenta al respecto:

ACV: en aquella época, en los 80, que yo empecé a trabajar y a exponer profesionalmente, me acuerdo de Nueva York la exposición “México: esplendores de 30 siglos” que era como un Blockbuster de institución, de vender México. Y estaba divertido pero realmente era muy feo el proyecto como tal, porque era como exotizar y generar un proyecto turístico. Era muy duro y era muy positivo como discurso para nosotros como generación lidiar con eso. Y la pregunta era: ¿por qué nunca hacen “Esplendores de treinta siglos” de arte francés o arte inglés? Obviamente era una discusión muy fuerte sobre la cultura occidental y la periferia, que sigue sucediendo pero de otra manera. En aquel tiempo la única bienal que incluía arte como se dice, o se decía, del “tercer mundo”, era la Bienal de La Habana, había artistas asiáticos, artistas africanos y de Latinoamérica. La Bienal de Sidney, la Bienal de Venecia, la bienal del Whitney en Nueva York, etc., solo eran artistas del norte y occidentales. No había, como ahora: tú vas a la Bienal de Venecia y hay más chinos que de otro país, o ves la proliferación de artistas como Ai Weiwei. Yo creo que está muy bien³⁵.

Mexico: Splendors of Thirty Centuries marcó una nueva manera de promover la cultura, la identidad y la imagen del país, que de esta forma entraba en el mercado y cuyo arte se posicionaba en un lugar tan importante como el de

Arts and The Humanities, la Rockefeller Foundation, la Tinker Foundation, La William y Flora Hewlett Foundation y la Mex-Am Cultural Foundation”. Herner, I., “30 siglos de arte mexicano”. Nexos, 1 de diciembre de 1990. <http://www.nexos.com.mx/?p=6024> Consultado el 11 de noviembre de 2014.

³⁴ MONTERO, 2014, p. 46.

³⁵ Abraham CRUZVILLEGAS, Entrevista personal, 5 de marzo de 2013.

Europa y Estados Unidos³⁶. No solo se intentó exportar una imagen de México como nación desarrollada y aliada con sus vecinos del norte, sino que tuvo consecuencias en las políticas culturales, en el tipo de arte que se producía y se vendía y en las exposiciones que se llevaban a cabo³⁷. Por ejemplo, la pintura mexicana moderna, en especial la de Frida Kahlo, que fue mostrada en exposiciones en Nueva York y otros sitios, se cotizó en el mercado internacional a altos precios³⁸. Ello abrió camino para otros pintores mexicanos, algunos de los cuales estaban vivos e imitaban aquel estilo folklórico. En ese sentido, el “Neomexicanismo” se benefició del éxito internacional de Frida y de la promoción del arte en Estados Unidos.

En la misma época en que se celebrara esa magna exhibición, en México se organizaban otras exposiciones, alejadas de los modelos del arte local que habían imperado hasta ese momento. Entre ellas, podríamos destacar la muestra de 1989 “A propósito: 14 obras en torno a Joseph Beuys”, curada por Guillermo Santamarina y organizada con Flavia González Rosetti y Gabriel Orozco en el Ex Convento del Desierto de los Leones, que congregó a un grupo de artistas nacionales y extranjeros, varios de los cuales residían en el centro de la ciudad e iban a convertirse en protagonistas de los cambios que experimentó el arte hecho desde México en la década siguiente. La llegada de diferentes artistas extranjeros a México, como Melanie Smith, Thomas Glassford, Michael Tracy, Jimmie Durham³⁹, entre otros, fue otro factor que influyó en el surgimiento de nuevas manifestaciones artísticas y contribuyó a difundir una imagen reinventada del arte contemporáneo del país.

³⁶ Jorge Luis MARZO, “Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano”. Conferencia en *el Congreso internacional de crítica de arte latinoamericano*, Universidad Carlos III, Madrid, 18- 19 de octubre de 2011, Consultada en:

http://www.soymenos.net/artes_contemporaneo_mexico.pdf el 9 de septiembre de 2014.

³⁷ Patricia SLOANE y Kurt HOLLANDER (eds), “Gravitando hacia el centro”, en *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90*, Vol 1, México Ediciones MP + J.P. Morgan + RM, 2017, p. 100-102.

³⁸ Hasta hoy la imagen de Frida Kahlo sigue siendo considerada como un ícono del arte nacionalista mexicano. Es posible encontrar imágenes de la figura de la artista, más que de sus obras, en tiendas de *souvenirs*, en mercados y hasta en películas de Walt Disney, como *Coco*, de 2017, una película para niños dedicada a la cultura mexicana en donde se juega con una gran cantidad de clichés nacionales, que por cierto fue hecha en Estados Unidos.

³⁹ Jimmie Durham se instaló en Cuernavaca con su esposa, en estos cuatro años Durham expuso una vez, en la exposición “Si Colón supiera...”, en el Museo de Monterrey en octubre de 1992.

La escena local estaba en transformación, pero había pocos lugares en donde se exhibiese arte contemporáneo y menos aún latinoamericano. Diversos artistas y críticos coinciden en afirmar que uno de los pocos espacios en donde se realizaban exposiciones con obras de artistas latinoamericanos era el Centro Cultural Arte Contemporáneo de Televisa, que operó de 1986 a 1998. Bajo la dirección de Robert Littman, éste fue un espacio que abrió las fronteras del arte al *mainstream* internacional, y que pudo influir a varios creadores, con exposiciones de artistas como David Hockney, Anselm Kiefer, Christian Boltansky, Michael Tracy y otros artistas locales, que adquirieron visibilidad a partir de las muestras hechas en ese recinto expositivo. El museo cerró sus puertas, debido a los intereses particulares de la televisora, con la exposición curada por Kurt Hollander y Robert Littman titulada “Así está la cosa: Instalación y arte objeto en América Latina”, de 1997, una colección de arte objeto e instalación de setenta artistas latinoamericanos. Entre los artistas presentes en la muestra, se encontraban Francis Alÿs, Los Carpinteros, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Grupo Semefo, Miguel Calderón, Alfredo Jaar, Cisco Jiménez, Jac Leirner, Cildo Meireles, Eugenia Vargas, Gabriel Orozco, Ernesto Neto y Vik Muniz. *Así está la cosa* es un indicador del flujo de intercambios que existía ya entre México y otros países latinoamericanos, como ocurría también en las bienales de La Habana y Sao Paulo. La exposición estaba enfocada en mostrar piezas hechas por artistas latinoamericanos que trabajaban con medios como el arte-objeto y la instalación, realizadas en su mayoría durante los últimos diez años que precedieron a la exhibición. Se planteaba dar a conocer estas piezas al público mexicano, haciendo énfasis en obras elaboradas con nuevos medios y materiales. No obstante, a pesar de estos cruces y relaciones entre artistas latinoamericanos, algunos críticos sostienen que, ante todo, los creadores de los noventa miraban hacia el arte euroamericano: “No era un “latinoamericanismo” de los 70 ni 80. En los 90 la mayoría de los artistas latinoamericanos querían el *tet a tet* (sic) con el circuito más fuerte en términos de mercado/visibilidad. Y eso no estaba en territorio latinoamericano”⁴⁰.

Así está la cosa reflejaba también cómo, a principios de los noventa, una serie de artistas mexicanos y extranjeros habían empezado a trabajar a partir del

⁴⁰ Entrevista por Facebook con Sol Henaro el 23 de noviembre de 2014, 21:33.

entorno urbano del país, como lo son sus mercados y calles, para crear obras con objetos reciclados y de segunda mano. La obra de los creadores que se establecieron en el Centro Histórico de la Ciudad de México se acercaba, de este modo, al arte contemporáneo que se producía en Estados Unidos y Europa en ese momento, pues en la década de los ochenta la instalación y el arte-objeto fueron medios recurrentes en los centros hegemónicos. A la vez, los artistas cubanos que migraron a México en esta década trabajaron haciendo obras conceptuales y que muchas veces acudían al arte-objeto y la instalación. Este medio había estado presente en las tres últimas décadas en la producción de muchos artistas afincados en Latinoamérica y constituía una manera de deslindarse de los signos que habían categorizado al arte latinoamericano y a su identidad cultural: el realismo mágico, el mestizaje, el barroco y otros aspectos que, si bien son elementos presentes en Latinoamérica, se habían convertido en estereotipos totalizadores. Las manifestaciones artísticas en esta región geográfica entraban en diálogo con tendencias globales minimal-conceptuales que trabajaron con los ambientes, objetos e instalaciones, que en la muestra aparecieron de forma diversa integrando diferencias y como análisis semióticos de las mismas.

Para Gerardo Mosquera, este tipo de trabajos se centraban más en exponer un tipo de práctica artística que en intentar mostrar características referentes a lo identitario o folklórico, pues el contexto no era un elemento determinante sino un referente más. El arte de Latinoamérica se abría, así, a una posible desestigmatización:

Todas estas nuevas orientaciones me han llevado a afirmar que lo mejor que le está pasando al arte latinoamericano es estar dejando de serlo. Me refiero a la neurosis de identidad, a la problemática construcción de una América Latina integral y emblemática, y a ciertas expectativas generalizadas –tanto en el continente como fuera de él- y que esta plástica venga siempre provista de una etiqueta de fábrica⁴¹.

3. La recuperación de lo cotidiano, una puesta en cuestión de la idea de “modernidad”

Algunas de estas nuevas prácticas de los noventa pusieron el acento en criticar las falacias del gobierno acerca de la modernización del país. Uno de los

⁴¹ Gerardo MOSQUERA, “Arte que va hacia afuera”, en K. Hollander, *et al*, P. 24.

ámbitos en los que se revelaba, de forma más clara, el fracaso de las promesas modernizadoras era el de lo cotidiano. En 1987 los artistas Gabriel Orozco y Mauricio Maillé y el arquitecto Mauricio Rocha presentan la obra *Apuntalamiento para Nuestras Ruinas Modernas*, en el Salón de Espacios Alternativos del Museo de Arte Moderno. La instalación estaba integrada por vigas de madera clavadas que formaban una estructura en la entrada del museo, creando la ilusión de que sostenía las puertas y paredes de la institución. Orozco, Maillé y Rocha aludían, así, a la vida después del terremoto de 1985 y a la incapacidad por parte del régimen para subsanar los daños de la catástrofe, pero también criticaban la situación política y a la modernidad prometida.



4. Gabriel Orozco, Mauricio Maillé, Mauricio Rocha, *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas* (1987).

Este tipo de obras probablemente incidieron en las obras de ciertos artistas que trabajaron de cerca con Orozco, como por ejemplo Abraham Cruzvillegas, quien acuñó e incorporó el término “Autoconstrucción” en sus piezas. Este concepto, que será ilustrado más adelante, se refiere a la incorporación de materiales de desecho en los espacios expositivos como una crítica a los modelos de “modernización”. Para Cruzvillegas, este tipo de obras podrían verse como una afortunada consecuencia del fracaso de los proyectos modernizadores. En su opinión, las estrategias que podemos ver en las calles de la ciudad de México,

nos hermanan con otros puntos del globo, en donde aparecen modos creativos de resolver:

ACV: en el fracaso de la promesa de consumo porque nos ha permitido inventar formas alternativas de producción, formas ingeniosas, formas creativas, formas divertidas, formas críticas, sobre todo, ideológicamente al poder, alternativas a la hegemonía económica. Ese fracaso y ese optimismo lo compartimos con otros puntos del globo de una manera que no nos hermana ni como identidad ni como cultura ni como generación, sino gracias al fracaso de la modernidad podemos compartir prácticas emergentes [...] Esos contrastes, esa radicalidad es la que permite, para mí, insisto, afortunadamente, no lo plantearía como un lamento... la violencia la pobreza, la corrupción, la cochinada en la que vivimos cotidianamente en México afortunadamente ha permitido cosas increíbles, fabulosas, que ojalá le pasaran a España y a otros países que han tenido tanta sobreprotección⁴².

La utilización de materiales industriales y de desecho estuvo íntimamente relacionada con la idea de modernización que tanto se difundía, como vimos, en la época del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Uno de los dispositivos más utilizados por los artistas de esa época fue el coche, que apareció en múltiples obras roto, fragmentado, compactado, enterrado, sumergido, suspendido en el aire, como un símbolo de aquel progreso fallido. Damián Ortega, uno de los artistas que ha trabajado con vehículos de este tipo, y en especial con el VW Beetle, expone en entrevista su visión respecto a la promesa de “modernidad” en México. Su opinión difiere de otras de las expuestas puesto que, para él, la modernización es una utopía que aún se mantiene, una esperanza de contar con los recursos necesarios para subsistir. Su obra —afirma— no es tanto una crítica, como un análisis de esta problemática⁴³. En la misma línea se encuentra el pensamiento de Melanie Smith. La artista, que ha trabajado en México desde principios de los noventa, subraya que su obra apunta a la suposición tan sonada de que en México hay y ha habido una modernidad fallida. El carácter denominado “fallido”, que proviene de la irremediable comparación de la economía mexicana con los modelos de desarrollo de países hegemónicos, ha devenido en la dificultad de encasillar las heterogeneidades urbanas, en las que conviven multiplicidad de factores y que crean espacios heterotópicos. Como narra Melanie Smith, el hecho de que las

⁴²Entrevista a Abraham Cruzvillegas realizada por la autora, Ciudad de México, 5 de marzo de 2013.

⁴³ Entrevista a Damián Ortega realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de noviembre de 2012.

cosas no funcionen de manera ordenada y predecible, sino que lo hagan de forma caótica y “fracasada”, constituye una posibilidad, una potencia, pues provoca el surgimiento de nuevos modos de crear, diferentes microeconomías y formas de existir en la era del capitalismo exacerbado y en crisis.

MS: Uno de los conceptos más importantes de mi presentación en Venecia fue [...] cómo pensar en esta cuestión del marco geopolítico desde acá, desde estos espacios heterotópicos, cómo podemos pensar en la modernidad ya no en términos de la periferia y el centro sino [...] cómo esta modernidad que se desborda aquí por todos lados, en el caos, en el surrealismo, en estos espacios que no funcionan, que cuestan, que todo el tiempo no se resuelven y cómo pensar en la modernidad⁴⁴.

Otra creación artística que puso en operación el contexto cotidiano de los años noventa a partir de objetos, y reflexionó sobre la idea de la modernidad prometida por el salinismo, fue el trabajo de Vicente Razo titulado Museo Salinas. Se trata de un ejemplo emblemático, por un lado, de las formas en que se crearon objetos comunes que criticaban la política del país pero, por el otro, también señala la emergencia de prácticas y objetos cotidianos en el arte contemporáneo de la época. El llamado Museo Salinas, inaugurado en 1996, reunía una colección de objetos en el baño de la casa de Razo que representaban a Salinas de Gortari. El lugar se fundó como museo mediante un letrero en la puerta y unas tarjetas de presentación que tenían inscrita la leyenda: “Vicente Razo, Director Museo Salinas”. En esos años, era fácil encontrar en México representaciones en máscaras, muñecos, juguetes y caricaturas del personaje que representaría el robo a un país y el emblema de la corrupción. Los objetos incorporados al Museo Salinas satirizaban el emblema de un personaje y su detestado gobierno:

El ready-made de una pesadilla inimaginable de Marcel Duchamp, es el sujeto del Museo que da cuenta de lo que desdichadamente permanece (el Presidente de la República como el cacique impune) y de lo que cambia pese a todo: el sentido del humor como institución del castigo que liquida prestigios y aureolas de grandeza, y lo más importante, que es un soporte de la salud mental de los reprimidos y estafados⁴⁵.

⁴⁴ Entrevista a Melanie Smith realizada por la autora, Ciudad de México, 25 de octubre de 2012.

⁴⁵ Carlos MONSIVÁIS, *El museo Salinas y las máscaras del mexicano*, Razo, V., 2002, p.13.

En la obra, México se presentaba tal como ocurre hoy en día, como un país defraudado y empobrecido ante los innumerables robos de sus políticos; un país que en el ámbito artístico presumía, a ojos del comercio exterior, de despunte del arte y que “orgullosamente” exportaba su cultura. Como escribe Cuauhtémoc Medina,

El Museo Salinas se presentó como una rama heterodoxa (si es que no deliberadamente bastarda de la genealogía duchampiana. [...]) Desde la ‘Disposición orgánica y estatutos’ del Museo Salinas, Razo formuló un slogan (‘Dejar de hacer ready-mades, y hacer museos.’) que presentaba la práctica del coleccionismo de ‘bagatelas políticas’ como la alternativa ante la generalización de prácticas neoconceptuales. Según Razo coleccionar la creatividad política popular incitaba a abandonar las intervenciones al nivel de los meros significantes culturales, así como el ironismo y hermetismo de la apropiación, para repolitizar las apropiaciones sobre las imágenes⁴⁶.

La obra de Vicente Razo era una respuesta, también, al tipo de reapropiaciones que estaban de moda en el arte contemporáneo de la época. Partiendo de las estrategias duchampiana, transforma un objeto tan banal como el baño en a un museo. Al igual que Duchamp había nombrado a un inodoro “Fuente”, haciéndolo portador de otros significados, Razo invirtió el nombre del baño por el de museo y se estableció a sí mismo como director del recinto. Su colección era, así, tanto una referencia a la política mexicana, como al arte y a sus innumerables apropiaciones conceptuales: no sólo hacía patente que cualquier objeto, incluso el más banal, puede ser apto para ocupar la institución museística, sino que ésta puede encontrarse en un lugar tan escatológico como el baño.

⁴⁶ Cuauhtémoc MEDINA, “El museo fantasmal para un personaje vampiresco”, en V. Razo, 2002, p. 27.



5. Vicente Razo, *Museo Salinas* (1996)



6. Vicente Razo, *Museo Salinas* (1996)

3.1 La Ciudad de México, un entorno para el arte hecho con objetos y prácticas cotidianos

El arte conceptual hecho con objetos del entorno circundante ha hallado suelo fértil en la Ciudad de México, pues está íntimamente vinculado a la forma en que ahí se convive constantemente con la transformación de los objetos, desechos y mercancías. En esta tesis, indagaré sobre cómo los artistas se relacionan con los objetos cotidianos y con la reinención de detritus. Aunque podría aseverarse que este tipo de producción se volvió, como apunta Montero⁴⁷, una tendencia para el mercado del arte mexicano, en ella subyace una respuesta al contexto local. Para los artistas de la generación de los años noventa, la Ciudad de México fungió como un componente primordial para generar sus obras: ésta brindaba el material y los talleres en los que se elaboraban las piezas. La caminata, como lo fuera para Dada, el Surrealismo y el Situacionismo, fue una estrategia constante para varios de ellos, un modo para explorar el espacio urbano, el contexto del momento y hallar en él objetos que pudieran ser sugerentes para elaborar trabajos.

Pero, ¿qué elementos de la urbe pudieron propiciar el auge de estas creaciones? Los artistas de finales de los años ochenta y principios de los noventa se encontraban en una ciudad derrumbada, inmersa en el inicio de la época neoliberal exacerbada; una ciudad cosmopolita, de caos, sobrepoblación, contaminación, pero también de una multiplicidad de referentes. En efecto, la Ciudad de México es una ciudad de capas y contrastes. No ha sido construida homogéneamente y de manera planificada, sino que es el resultado de fenómenos como las conquistas, modernizaciones o planes urbanísticos acelerados y mal fundamentados. Además, comparte con otras grandes urbes latinoamericanas el tener una gran presencia de la industria, un crecimiento a demográfico acelerado y unos enormes contrastes sociales. En la Ciudad de México es posible caminar en un mismo espacio al lado de una iglesia colonial, un centro comercial y restos de pirámides, muchas veces sin percatarnos de la variedad de temporalidades que conviven en él. Es una ciudad que engloba varias ciudades: tanto barrios centrales, marcados por memorias popularmente identificables, como zonas periféricas que se expanden en el horizonte de

⁴⁷ MONTERO, 2014.

manera aparentemente anónima. Se trata de un espacio urbano lleno; parece no haber lugares vacíos en él, ya que lo que la caracteriza son el exceso y el desorden. La ciudad ha crecido con desmesura, por el aprovechamiento comercial que devasta el medio ambiente y por la necesidad de supervivencia de un gran número de personas que han migrado ahí. Monsiváis habla sobre esta metrópoli de manera poética, revelando sus profundos contrastes:

En lo disparatado de su desarrollo arquitectónico, en la fealdad de las construcciones autogestionarias, en los kilómetros y kilómetros que se recorren sin tropezar con estímulos visuales, se halla el gran elemento en común: la belleza (recordada o idealizada) que se desprende de la ausencia de propósitos estéticos. Y si gran parte del carácter homogéneo de la ciudad se deriva de la resignación, de la prisa por habitar en donde sea, de la escasez abrumadora de recursos, todavía hay lugar para lo inesperado, para la buena fortuna de la mirada errante⁴⁸.

La Ciudad de México, antes Distrito Federal, ha sido caracterizada en repetidas ocasiones por una serie de imaginarios. Algunos de éstos estaban ya en boga durante la década de los noventa y formaron parte de la imagen que internacionalmente se difundió del lugar: la Ciudad de México es la ciudad del caos, es la más contaminada y la más poblada del mundo, es una urbe extremadamente corrupta. Determinadas imágenes de este tipo han sido desmentidas, pues ya no estamos seguros de que ésta sea la capital más grande o más contaminada ¿Es Tokio, Nueva Delhi o Pekín? Poco importa cuál sea la metrópoli más grande del mundo hoy en día, pues las cifras poblacionales y la extensión de las urbes cambian constantemente. Carlos Monsiváis identifica de manera divertida y dramática algunos estereotipos con los que se definía la identidad de la Ciudad de México, el conocido mundo “chilango”:

- México es la ciudad más poblada del mundo (¡La Super-Calcuta!!)
- México es la ciudad más contaminada del planeta (¡El laboratorio de la extinción de las especies!)
- México es la ciudad en donde lo insólito sería que un acto, el que fuera, fracasase por inasistencia. Público es lo que abunda, y en la capital, a falta de cielos límpidos se tienen, y a raudales, habitantes, espectadores, automovilistas, peatones.
- México es la ciudad en donde lo invivible tiene sus compensaciones, la primera de ellas el nuevo status de la sobrevivencia⁴⁹.

⁴⁸ MONSIVÁIS, Carlos, "La ciudad: la difamación de la pesadilla", en R. Reguillo y M. Godoy (eds), *Ciudades translocales. Espacios, flujo, representación*, México, Editorial Iteso AC, 2005, p. 321.

⁴⁹ MONSIVÁIS, 2001, S/P.

Si bien hoy en día algunos de los mitos sobre la urbe que circulaban en los años noventa, hayan sido cuestionados, no podemos negar que ésta es una metrópolis en donde se conglomeran de manera desorbitada infinidad de referencias. La disparidad puede observarse en las calles, en los comercios, en la vida cotidiana. La ciudad da la sensación de vivir en el aglutinamiento, “en el desmadre: La Ciudad de México es un lugar en donde uno puede encontrarse infinidad de historias todos los días, construidas por muchas imágenes individuales, sinnúmero de productos de todo tipo, en donde uno se siente seguro y amenazado a la vez”, como escribe Kevin Lynch⁵⁰. Uno de los adjetivos que han caracterizado a la Ciudad de México durante décadas es el de ser caótica. Es un espacio que no deja de sorprender, por su carácter polifacético, sus disfuncionalidades, sus problemas inconclusos y los modos creativos de resolver de su población. Velocidad, historia ancestral, contaminación, vegetación, violencia y solidaridad, pobreza y lujo, conviven en un espacio que desde el cielo es inabarcable para nuestra mirada. ¿Quién y qué no tiene cabida en la Ciudad de México? ¿Qué cosas no suceden? Todo el tiempo se escucha que la gente quiere irse de aquí, pero pocos lo hacen. Tal vez por la centralización de los empleos, comodidades y servicios que aún domina el país, pero también porque hay algo que atrapa de este lugar. ¿Es la promesa de que es la ciudad más desarrollada del país? Si bien por mucho tiempo ha estado presente la idea de que en México D.F. “había todo”, desde hace algunas décadas la gente ha empezado a migrar a otros lugares por la insoportable vida cotidiana que la ciudad ofrece. Otros tantos habitantes hemos permanecido aquí y nos adaptamos a sus riesgos: según Monsiváis, “pese a los desastres veinte millones de personas *no renuncian a la gran ciudad y al Valle de México, porque no hay otro sitio adonde quieran ir y, en rigor, no hay otro sitio adonde puedan ir*”⁵¹. Aquí presenciamos cómo nuestros impuestos son robados, mientras caminamos por los baches del suelo mal asfaltado, vivimos alerta por el narcotráfico, la inseguridad, la extrema violencia; nos aferramos a la ciudad apocalíptica que sigue —hasta cierto punto— en pie, encuentro de pirámides, iglesias barrocas y centros comerciales, ruinas de los terremotos y volcanes.

⁵⁰ Kevin LYNCH, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gil, 2015, p. 61.

⁵¹ MONSIVÁIS, 2001, S/P.

En términos sociales, la ciudad de México podría verse como un gran gel urbano en el que estamos sumergidos y en el cual se crean redes humanas entrañables (especialmente patentes durante los terremotos) y a la par, en el que todos los días nos tenemos que cuidar del otro. El espacio se ve reducido por la conglomeración humana que, como narran varios autores, se percibe especialmente en el metro de la ciudad, espacio de hacinamiento, de comercio, de violencia, pero también uno de los lugares más democráticos de la urbe, pues en él los individuos son individuos, no importa su clase social, su color de piel. Si el metro transporta a miles de personas todos los días, otros tantos ciudadanos se desplazan en autobuses, miles de coches, motocicletas, bicicletas. Quizá por ello varios de los artistas que tratamos aquí insertaron vehículos en sus obras. El coche y los artefactos móviles representan tanto la necesidad de movilidad en este lugar de enormes distancias, como un objeto que simboliza la idea del progreso y modernidad. La multitud de la que se busca escapar, la multitud rodeada de la multitud, pero de la que uno no puede huir, pues somos parte de ella, se puede ver simbolizada en el centro de la ciudad. Allí se reúnen no sólo personas que van a manifestaciones, comerciantes, turistas, sino las imágenes identificadas como más características de la ciudad. El tema de la muchedumbre, la falta de privacidad en la conglomeración de gente y el vehículo como ese resguardo ante lo caótico de la ciudad puede observarse, por ejemplo, en la pieza de Betsabeé Romero *La vuelta al Zócalo en 80 segundos* (2008). La artista filmó esta plaza desde un “vocho”⁵²: las ventanas del coche fueron esmeriladas con dibujos de flores, que reordaban a la decoración del hogar, y con figuras prehispánicas. Mirar desde ese lugar lo que está afuera transformaba la simbología de todos los monumentos, personas y ambiente del sitio, conocido como el más representativo de la Ciudad de México. Al mismo tiempo, ponía en evidencia que la construcción de los símbolos nacionales es tan frágil como arbitraria. La pieza también nos hablaba de la necesidad de limitar nuestra vista, ante un entorno que es hostil, peligroso y frente al que muchas veces debemos actuar desde la anestesia para poder sobrevivir.

⁵² “Vocho” es el nombre cotidiano que se le da a los desaparecidos Volkswagen Beetle, que abundaron en la Ciudad de México durante décadas.

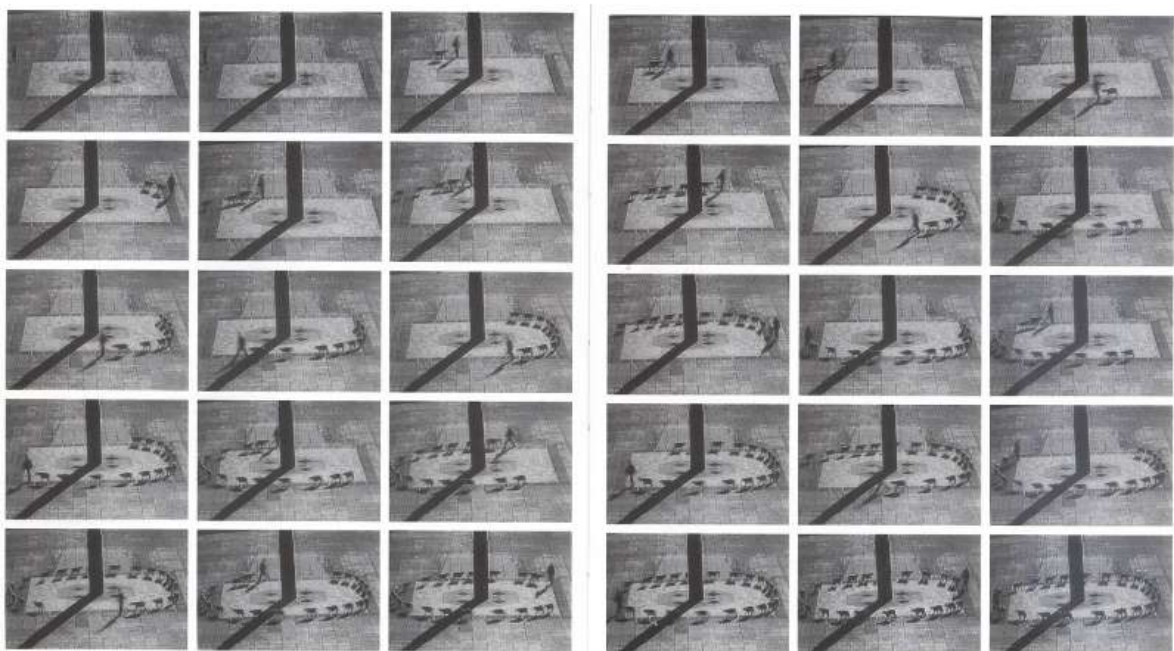
Fue quizá esta convivencia de diversas temporalidades y referencias culturales la que, junto a los bajos precios de la vivienda tras los desastres de 1985, atrajo a toda una serie de artistas al centro de la capital. Todavía hoy, en la Ciudad de México se superponen elementos del pasado prehispánico, de la Conquista española, la Independencia, mezclados con rasgos sumamente contemporáneos. El centro de la urbe está cargado de simbologías: parecería como si de él emanara la ciudad y como si de su núcleo, con la enorme bandera que se planta en frente de la catedral, de los restos arqueológicos del Templo Mayor, y de los edificios de gobierno que rodean la plaza, se expandiera la idea de una identidad nacional. Este área tiene como límites el edificio que alberga al poder civil (actualmente el Palacio Nacional) y al religioso (la Catedral Metropolitana). El corazón de la ciudad, una plaza, fue construido siguiendo la real ordenanza de Felipe II⁵³. A mediados del XIX, se edificó El Zócalo como base del diseño de lo que iba a ser un monumento a la Independencia⁵⁴. No obstante, el proyecto quedó truncado y de él sólo quedó la gran plaza que hoy conocemos como “El Zócalo”, imagen icónica de la ciudad. Es irónico pensar que este centro es un espacio vacío, en el que solo se posa una enorme bandera; su amplio tamaño es transitado por una gran cantidad de personas todos los días y el foco donde ocurren manifestaciones, conciertos y eventos.

Precisamente, la exposición “La era de la discrepancia” concluía con una obra de Francis Alÿs, *Cuentos patrióticos* (1997) que consistió en una acción durante la cual el artista caminaba en círculo alrededor del asta de la bandera del Zócalo, área cercana a su estudio, seguido por un rebaño de ovejas. El artista terminaba siguiendo a su vez a las ovejas y finalmente éstas se dispersaban. La obra, filmada en blanco y negro, recuerda el evento en el que un grupo de miles de burócratas fueron obligados a congregarse ahí en 1968, para recibir al nuevo gobierno. Éstos manifestaron su descontento en un acto de protesta, dándole la espalda a la tribuna oficial y balando como un gran rebaño de ovejas. Situada en el corazón del imaginario nacional, con connotaciones políticas claras y que

⁵³ Aguilar y Bassols (coord.), *La dimensión múltiple de las ciudades*, UAM-Iztapalapa México, 2001, pp. 61-84. P. 63

⁵⁴ En el año 1843, de acuerdo a Francisco de Antuñano, la Academia de Bellas Artes convocó al concurso para llevar a cabo un monumento a la Independencia. Éste fue otorgado al arquitecto Lorenzo de la Hidalga. La escultura iba a ser instalada en la Plaza Mayor de la ciudad, hoy Zócalo, pero ciertos conflictos aplazaron la obra, por lo que sólo quedó terminada la fase inicial del proyecto, el zócalo o basamento, que da nombre al lugar.

referían al espacio urbano cotidiano, la obra de Alÿs nos hablaba de cómo, aún hoy, operan ciertas dinámicas gubernamentales a las que gran parte de la población obedece, falsas promesas, resueltas en actos políticos corruptos. La pieza, que parecería de gran simplicidad por la repetición que la compone, ha sido asociada, como la producción del artista en general, con las estrategias del paseo surrealista y situacionista. Situada en un espacio lleno de imágenes y referencias, que lo convierten en un emblema de la ciudad, un lugar imprescindible para organizar el entorno público y los imaginarios nacionales, evoca una multiplicidad de sentidos, entre los que impera una profunda crítica.



7. Francis Alÿs, *Cuentos patrióticos* (1997).

Como puede observarse en esta y otras obras, la Ciudad de México, con sus calles, mercados, plazas y recorridos, jugó el papel de ser el estudio de varios artistas porque en ella crearon estrategias urbanas; a la vez, los objetos que este espacio les proveía fueron parte de los materiales que utilizaron para elaborar sus obras. El centro de la Ciudad de México, en donde se ubicaba el núcleo de la antigua Tenochtitlán, y posteriormente la capital colonial de la Nueva España, es a la vez el centro industrial y del mercadeo de la época posmoderna, en donde uno puede encontrar prácticamente “todo”: productos, objetos de toda clase, documentos y títulos académicos, drogas, pero también museos, monumentos y memorias colectivas aglomeradas en relatos. En la Ciudad de

México es posible conjuntar experiencias cotidianas ancestrales, como ocurre en las calles del centro de la ciudad, en donde los negocios aún están divididos en determinadas calles de acuerdo con los oficios, con mercados de objetos de tecnología de punta, comercios ambulantes y enormes centros comerciales. Hasta hace algunos años, en esta zona los comerciantes ambulantes ocupaban las aceras, antes de ser desplazados por las nuevas regulaciones del gobierno de la ciudad. Entonces, más que hoy, el espacio estaba en disputa entre los vendedores, autobuses, la conglomeración de gente. El aglutinamiento formaba parte esencial de la trama del lugar: “Los objetos que se expanden en la vía pública son permanentemente fachada de las edificaciones, la arquitectura usualmente comienza en el segundo piso cuando la mirada se levanta sobre el nivel horizontal, haciendo que el lugar sea de difícil legibilidad (a esto se le podría llamar laberinto)”⁵⁵.

Respecto a las obras que se generaron a partir del espacio urbano, podríamos preguntarnos qué tipo de experiencia puede generar habitar una ciudad que escapa a los mapas. Esta metrópoli está llena de posibles recorridos, de paseos y pasajes inesperados. Los artistas extranjeros que se mudaron a la Ciudad de México durante los años noventa crearon obras radicalmente distintas a la tendencia “neomexicanista”. En lugar de íconos representativos de una mexicanidad, los creadores que se instalaron en el Centro⁵⁶ producían sobre todo instalaciones a partir de objetos e incluso si llevaban a cabo pinturas, integraban en ellas objetos no convencionales, como basura, metal, ropa o caucho, elementos baratos y tan diversos como los que se venden en los mercados y calles de la zona. La ciudad se constituyó así como una fuente de significaciones sobre modos económicos informales diversos y creativos.

No obstante, la capital no es únicamente su centro ni su “paisaje identitario”, ya que hay otros lugares que se esconden en el mapa aéreo y que difícilmente formarían parte de los recorridos de algún turista. ¿Qué ocurre con los territorios urbanos que no tienen un paisaje definido y que son fundamentales

⁵⁵ Miguel Angel AGUILAR y Mario BASSOLS (coord.), *La dimensión múltiple de las ciudades*, México, UAM-Iztapalapa, 2001, p. 66.

⁵⁶ El Centro Histórico de la Ciudad de México, también denominado “Centro” de forma coloquial, constituye el núcleo de la capital, desde el cual ésta se expandió paulatinamente. Cuando alguien se refiere al Centro de esta urbe, se entiende que se refiere al corazón la zona, que abarca el área que ocupaba la antigua Tenochtitlan, desde la calle Fran Servando Teresa de Mier hasta el Eje 1, y que ocupa aproximadamente 10 km.

para los imaginarios urbanos de un lugar específico? Podría decirse, siguiendo a Juan Nogué⁵⁷, que los territorios periféricos nos obligan a preguntarnos sobre la pertinencia de la noción de lugar como algo puro, en términos geográficos y ontológicos. Quizás, podríamos plantearnos la ciudad como un espiral, como la ha entendido Melanie Smith⁵⁸ en su pieza *Spiral City*, o como una banda de Moebius, como la concibe Miguel Ángel Aguilar:

La argumentación es esta: supongamos que todo aquél que se desplaza por la ciudad es una posibilidad de dejar una huella en forma de línea por el espacio transitado, a la manera de un lápiz, y la ciudad a su vez un plano factible de ser marcado. Al final de los trayectos diarios la ciudad se encontrará plena de conjuntos de líneas, que formarán plausiblemente un tejido denso de círculos y elipsis, formando así mapas efímeros y estables de una ciudad móvil. Lo mismo si trazamos un plano para ubicar dónde se originan y dónde se leen, ven o escuchan las informaciones que sobre la ciudad tienen los ciudadanos. Este conjunto de trazos posibilitaría analizar múltiples dimensiones de la vida urbana, lo que está dentro de él, lo que se encuentra fuera, el material de que están hechas las líneas y en qué momento éstas se vuelven fronteras⁵⁹.

En *Spiral City*, formada por un video filmado desde un helicóptero y una serie de fotografías aéreas de la ciudad, Smith hace una cita a la obra del *land art* de Robert Smithson *Spiral Jetty*, de 1970. Las imágenes en blanco y negro, que representan la acumulación de edificios, fábricas, plazas, calles, construcciones desordenadas, se insertan, en su obra, en una cuadrícula constante, fría e impersonal. Como observa Estrella de Diego:

Lo que llama la atención de este trabajo de Smith es el modo en el que presenta la ciudad despojada de todos y cada uno de sus elementos decorativos. Ha desaparecido cualquier rastro que la pueda caracterizar como el México que presentan las tarjetas postales, lugares elegidos por emblemáticos –o que se han convertido en tales por elegidos- que íbamos descubriendo al acercarnos al D.F. desde el aire. En la obra de Smith no hay emoción ni drama, el mundo se mueve a cámara lenta y en silencio: así se percibe desde muy alto⁶⁰.

Spiral City muestra cómo la pobreza del entorno, el caos por el que se reconoce la urbe, desaparece en las vistas aéreas, que resultan en una continuidad de patrones que se repiten recreando un geométrico entorno abstracto. En ella se

⁵⁷ I Font, Juan Nogué. Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas. *Ería*, 2007, no 73-74, p. 373-382.

⁵⁸ Cuauhtémoc MEDINA et al, I, *Melanie Smith. Spiral City & other vicarious pleasures*, México, A&R Press, 2006.

⁵⁹ Miguel Ángel AGUILAR, "Apuntes sobre la vida urbana contemporánea: de las experiencias fragmentadas a las restituciones imaginadas", en M. A. AGUILAR y M. BASSOLS (coord.), *La dimensión múltiple de las ciudades*, México, UAM-Iztapalapa, 2001, p. 80.

⁶⁰ Estrella DE DIEGO, *Contra el mapa*, Madrid, Siruela, 2008, pp 54, 55,63.

mezclan la estética de la erosión de Robert Smithson con la retícula de Mondrian, propiciando una sublime experiencia de la catástrofe moderna.



8. Melanie Smith/ Rafael Ortega, *Spiral City* (2002).

La artista británica emigró a México en 1989, en un momento en que la violencia del capitalismo y su modernización convivía con la resistencia que ofrecían los más tradicionales circuitos comerciales. Smith había vivido la erosión causada por la modernización durante el “thatcherismo”, que provocó el desmantelamiento de la estructura industrial británica. En el contexto del gobierno de Salinas de Gortari, con su política de privatización y de integración a la economía neoliberal, la artista experimentó algo que parecía la contraparte del desarrollo postindustrial e ideó un lenguaje que hablara sobre la estructura urbana a la que se había mudado. Cuando salió de la universidad, marcada por la influencia de artistas como Brice Marden, Donald Judd, Frank Stella y Richard Serra, Smith experimentó creando esculturas hechas de objetos y palabras, que se transformaron a partir de los nuevos dispositivos que la rodeaban en los mercados, talleres y puestos callejeros de la Ciudad de México. Como el belga Francis Alÿs y el tejano Thomas Glassford, se introdujo en el universo de los objetos híbridos, de lo artesanal-industrial, el comercio autogestionado y el territorio capitalista premoderno que existía en el centro de la Ciudad de México.

En su obra, en vez de una mezcla de tradiciones, podemos observar la cercanía entre dos procesos de modernización que dialogan constantemente, dos economías, dos visualidades que parecerían opuestas, pero que están íntimamente unidas por el capitalismo global y sus circuitos.

Aunque la artista en ocasiones pinta, difícilmente se definiría como una pintora, ya que su obra abarca también la realización de videos, instalaciones y en ocasiones piezas hechas con objetos cotidianos, algunas veces tomados de la calle y otras veces fabricados. Hasta 1993, Smith trabajó con objetos comunes como cubetas de metal, tubos, utensilios de hule y madera, pluma o especias. Sus esculturas evocaban metáforas corporales, proyectando sensaciones de vacío, circulación, envolvimiento y la expansión del organismo a esos ensamblajes. La artista manifiesta que la actividad de coleccionar y clasificar tiene que ver en su trabajo con un acercamiento a la idea del absurdo, de lo surreal, lo no funcional, lo irracional, lo impredecible, a situaciones que muy probablemente no ocurrirían en Europa. En las obras en que involucra objetos, más que a una recuperación de éstos, Smith se refiere a una arqueología del futuro como un modo mediante el cual estos objetos de la actualidad pasan por una taxonomía y clasificación. La arqueología del futuro es una visión crítica ante las estrategias capitalistas, las miradas hegemónicas y una búsqueda de diálogo entre aspectos referentes a la historia del arte occidental y la realidad socio-política del contexto mexicano.

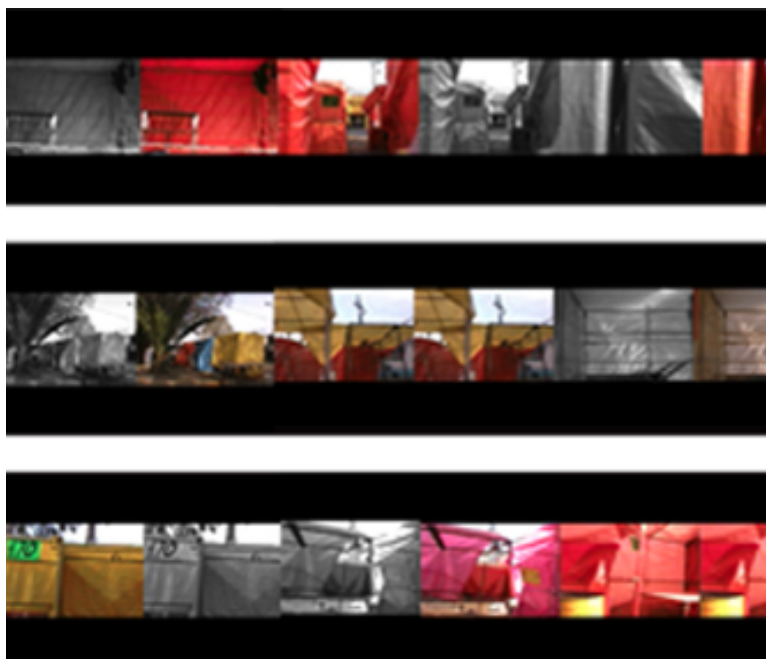
Uno de los cuestionamientos recurrentes en su obra tiene que ver con el marco pictórico, lo que hay detrás de él y su desbordamiento, lo que explica que incluya citas a la obra de artistas abstractos como Mondrian o Málevich y a sus monocromos. En varias de sus piezas, Smith obliga al espectador a tener una mirada sesgada o estrábica frente al marco, criticando la idea de la visión única y omniabarcante de la perspectiva renacentista, en pos de una mirada separada, plural. Su indagación acerca del marco no sólo habla de éste en un nivel pictórico, sino también geopolítico, plantean una serie de preguntas acerca de los modos diversos en los que la modernidad está presente en distintos contextos. En ciertas obras, como *Orange Lush*, este marco se ve acompañado de la presencia de objetos. El monocromo se mezcla con la acumulación de objetos, atrapando la vista del espectador por lo llamativo del color. Para la creación de *Orange Lush*, la artista recolectó objetos pequeños de color naranja,

utilizado de manera repetitiva en el comercio por su carácter llamativo. Smith muestra las distintas maneras en que el color naranja aparece en el mundo comercial y la saturación que este color provoca en un solo lugar. Como explica Eduardo Abaroa, “La función práctica de los objetos no tiene importancia en estos trabajos, sino más su calidad de residuos de un mundo de intercambio comercial que a veces destruye en lugar de construir una cultura local. Al incluir en el lote cualquier objeto que tuviera este color, Smith eliminaba una interpretación narrativa, simbólica o inclusive decorativa de los objetos, y más bien dejaba a la colección colgando en el vacío”⁶¹.

9. Melanie Smith, *Orange Lush I* (1994).

Las instalaciones llevadas a cabo por Smith eluden referencias nacionales y a veces incluso genéricas, pues podrían ser vistas en cualquier lugar: un museo, un comercio, una oficina. En obras como *TianguisII* u *Orange Lush* y otras de supermercados, gimnasios, tiendas de tela, señales de la calle, servicios turísticos y aparadores, se refiere a la forma en que el consumo y el

“subdesarrollo” son creativamente vistos en el contexto mexicano. La artista aborda la noción de objeto cotidiano de distintas maneras: por una parte, en sus instalaciones se pone en marcha un movimiento entre la representación y la abstracción, y por otro, los objetos cotidianos aparecen extendidos de la micro-escala a la macro-escala. Su mirada observa la ciudad, convertida también en un objeto, desde distintas vistas. Mientras en *Ciudad espiral* la visión es lejana y abarca una gran mancha urbana desde el cielo, en la obra *TianguisII* (2003) su ojo se inmiscuye en los mercados callejeros. El trabajo consiste en un video de un tianguis o mercadillo vacío en la Ciudad de México, pero la repetición de patrones, los colores y el ruido refieren a un lugar lleno, a las horas pico del día en donde los comerciantes trabajan imparablemente. Al mismo tiempo, en este trabajo la artista regresa a lo monocromático y juega del rojo al blanco y negro repetidamente.



10. Melanie Smith. *Tianguis II* (2003).

Smith ha logrado transformar, desde su propia visión, la experiencia en la urbe, tarea que para los artistas provenientes de otros países es quizás más compleja, pues demanda una comprensión de la cultura local. La Ciudad de México es un terreno fértil para el arte, lleno de referencias, pero es también un monstruo voraz que consume los recursos de poblaciones aledañas para

abastecerse. La urbe es una gran productora de estímulos sensoriales. Para poder subsistir en ella, necesitamos hasta cierto punto vivir en un estado de anestesia, porque las sensaciones son tantas que la vuelven inmanejable. Precisamente, lo que para muchos puede ser abrumador, para algunos artistas se ha transformado en un fecundo material y espacio de experimentación, pues la urbe les proporciona elementos que pueden estetizar, analizar y recrear.

La práctica del reciclaje y del re-uso de los desechos, producido por la sobreproducción de mercancías en una economía erosionada por la gran desigualdad, es una de las prácticas comunes en la cultura contemporánea, y muy especialmente en la Ciudad de México. Varios de los creadores de los que nos ocupamos en esta tesis se sintieron atraídos por los modos de resolver y de relacionarse con la economía local. En esa misma época, en Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos, artistas como David Hammons, Pepón Osorio y Jimmie Durham estaban llevando a cabo una asimilación similar de “de objetos comerciales locales o de materiales callejeros reciclados”⁶². En la capital mexicana, gran parte del caos tiene que ver con los desechos que se producen en ella. Si el abastecimiento de agua, electricidad y otros servicios es ya una tarea que se cumple de forma inconstante por parte del gobierno, la gestión de los desperdicios que este monstruo urbano produce es otro de los grandes dilemas cotidianos de la ciudad. La basura empezó a reciclarse y separarse desde hace poco tiempo; durante los primeros años de implementación de esta medida, se decía que, si se separaba la basura, se les quitaría el trabajo a los pepenadores⁶³. A este respecto, es interesante evocar la figura del llamado “rey de la basura”, Rafael Gutiérrez, que se volvió el líder de los pepenadores a los 19 años, en 1967, y después hizo una fortuna a partir de la gestión de la recolección y reciclaje de los desperdicios. Asesinado en los años ochenta, Gutiérrez tomaba decisiones acerca de a quiénes se vendía la basura y a qué precio, cobraba comisiones y conformó parte de la gran mafia de la basura en la Ciudad de México, ligada al P.R.I.

⁶² Patricia SLOANE y Kurt HOLLANDER (eds), 2017, p. 104.

⁶³ La palabra “pepenar” utilizada en México, significa “Recoger del suelo, rebuscar”. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Como lo recalca Betsabeé Romero⁶⁴, que ha creado una gran producción a partir de llantas y de coches reusados, los desperdicios tienen aquí varias vidas. En esta ciudad, como en tantas otras, los remanentes se usan y reúsan. Este hecho es algo con lo que nos encontramos todos los días en el modo de construir casas, habitar predios, vender mercancías reinventadas, arreglar coches y en tantas otras actividades. La basura y su recuso forman una parte fundamental del panorama de la Ciudad de México y de sus estrategias urbanas. Alÿs ha reflexionado acerca de estos modos de subsistencia y actitudes cotidianas y ha llevado a cabo gran parte de su obra desde el paseo sobre todo en el centro de la Ciudad de México. Durante sus caminatas, Alÿs ha estado atento ante las esculturas e instalaciones visuales, auditivas y experiencias que la ciudad provee. Muchos de sus trabajos han puesto de manifiesto dinámicas cotidianas banales y se han enfocado en objetos que podrían considerarse basura: podríamos citar trabajos suyos como *The Collector*, *Barrenderos* o *Los siete niveles de la basura*, que consistió en insertar siete esculturas de caracoles de bronce en diversas bolsas de basura que fueron posteriormente desechadas en siete barrios de la Ciudad de México.

Otro artista afincado en el Centro de la ciudad que ha acudido a la práctica del reciclaje y acumulación de objetos es el tejano Thomas Glassford. Objetos residuales como palos de escoba, artesanías, “guajes” o cuencos de calabaza, platos de melanina o láminas de aluminio habitan su estudio. Como apunta el propio artista, “a mí siempre me interesan los objetos más banales en el sentido de que son cotidianos y muy reconocidos y además porque se vuelven tan insignificantes, que la misma persona que los posee los vuelve un tipo de extensión corporal. Estoy pensando particularmente en el hecho de que colecciono palos de escoba usados. Tengo como 2000 ahí”⁶⁵. Finalmente, también es interesante recordar a este respecto el concepto de “Autoconstrucción”, acuñado por Cruzvillegas. Con este término, el artista remite, como ya dijimos, a los modos de resolver necesidades en entornos de carencia. Algunas veces he escuchado que la pobreza transforma lo que tiene a la mano, probablemente sí. Al igual que en otras ciudades aquejadas por la pobreza, las

⁶⁴ Entrevista con Betsabeé Romero realizada por la autora, 10 de octubre de 2012.

⁶⁵ Entrevista a Thomas Glassford realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de diciembre de 2012.

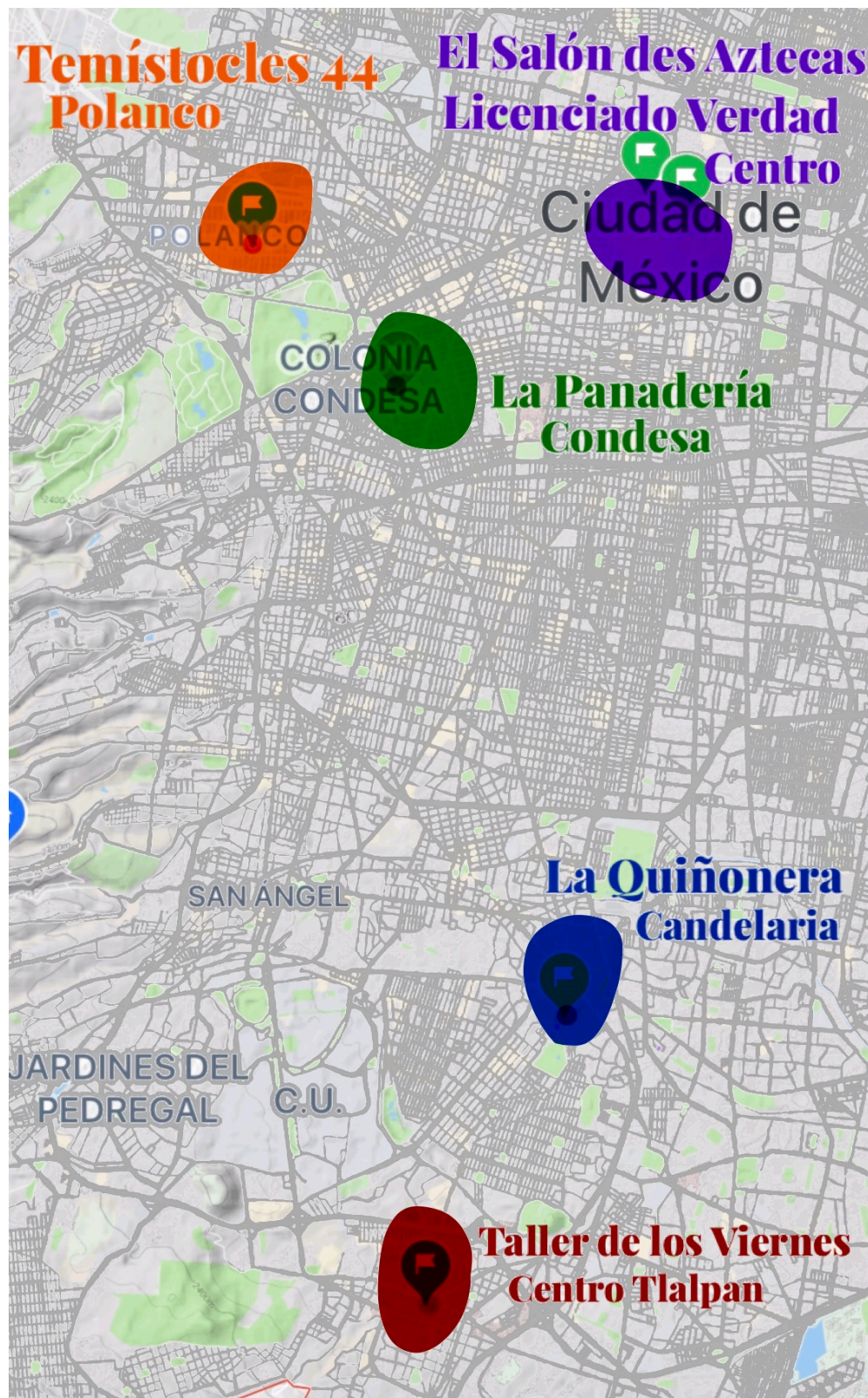
construcciones que se dan en la periferia de la ciudad, como ha puesto de manifiesto Cruzvillegas, son edificadas a partir de los elementos del entorno circundante, de modo que los materiales de desecho vuelven a tener otra vida para poder resolver necesidades de subsistencia.



11. Abraham Cruzvillegas, Autoconstrucción (2016).

Como adelanté en la introducción, este nuevo tipo de trabajos artísticos estuvieron muy ligados al surgimiento de espacios independientes que tuvo lugar en los noventa en la Ciudad de México. Éstos ofrecieron a los artistas una forma diferente de relacionarse con los mecanismos del mercado, así como nuevas estrategias para pensar la inclusión de objetos cotidianos en la obra de arte. En efecto, las carencias de las instituciones educativas y artísticas en el país llevaron a muchos creadores a unirse para crear estos nuevos lugares de experimentación y de intercambio: éste fue el caldo de cultivo adecuado para un tipo de trabajos que ponían cuestión las fórmulas pasadas y que dialogaban con el arte contemporáneo internacional desde una postura innovadora. Los nuevos

espacios de los noventa, como ya señalé, eran diferentes de los de la llamada etapa de Los Grupos, que se inició con la X Bienal de Jóvenes de París en 1977, cuando Helen Escobedo decidió seleccionar a diversos grupos de artistas. Varios de éstos se centraron en elaborar piezas a partir de los conflictos políticos, sociales y culturales del momento. En consonancia con las preocupaciones posteriores al movimiento del 68 y con el estancamiento que sufría el arte en México en aquel momento, Los Grupos se caracterizaron por buscar vías para la ruptura de las normas establecidas, abriéndose por ejemplo a la idea del “Panamericanismo”. A diferencia de estos precedentes, en los espacios de los noventa predominó un aire festivo: sus integrantes no se identificaban con un ideal común y no respondían, necesariamente, al cumplimiento de políticas o responsabilidades sociales. Hubo una gran variedad de espacios independientes (entre los que podríamos citar la Quiñonera, el Salón des Artistas, el Salón des Aztecas, Curare, Temístocles 44 o La Panadería) y sus preocupaciones y objetivos también fueron diversos. Algunos de ellos, como puede verse en el mapa reproducido aquí, estaban ubicados en el centro de la ciudad y atrajeron a muchos de los artistas extranjeros que se habían establecido allí.



12. Omar Árcega. Mapa de ubicación de espacios alternativos de los años noventa (2019).

Estos lugares se transformaron en focos de germinación de nuevas tendencias: ahí se buscaba enmendar conocimientos que no estaban presentes en las escuelas, acceder a libros, catálogos y revistas internacionales. Sofía Táboas recuerda que en aquella época, en la que todavía no existía internet, cuando alguien viajaba, traía libros o revistas internacionales, lo recibían como si llevase un tesoro⁶⁶. Abraham Cruzvillegas, que participó en varios de estos entornos, expone el carácter educativo y de intercambio que permeaba estos lugares, muchos de los cuales tenían como fin la discusión, la convivencia y cubrían necesidades tanto expositivas como pedagógicas⁶⁷. Ocurrió así que se formó una nueva generación de artistas inmersos en un entorno que miraba hacia lo global y sin regulaciones que dictaran qué debían hacer. Fue esta indeterminación la que permitió la participación de creadores de otros lugares tanto geográficos como disciplinarios en la formación de nuevas manifestaciones. Los espacios independientes, gestionados por los mismos artistas, estaban relacionados, a su vez, con el surgimiento de la curaduría independiente e interactuaban con circuitos artísticos globales. Los creadores comenzaron a trabajar como curadores de su obra y viceversa, mientras que la curaduría se consolidó como una práctica de museos y galerías puesto que se necesitaban discursos más específicos y recientes. Reyes Palma recuerda que:

del predominio de los grupos se pasó al de los espacios como instancias integradoras del trabajo compartido, verdadera mutación que, sin abandonar el colectivismo, ahora se identificaba con el emplazamiento. Es entonces cuando se multiplican los espacios independientes orientados a la convivencia, la experimentación, el archivo, la investigación, la crítica y la curaduría, la comercialización de la creación propia y ajena, así como la producción editorial y performática⁶⁸.

Además de ser recintos educativos y de exhibición, los espacios independientes de los noventa sirvieron como centros de socialización y de convivencia entre personas con intereses similares. Ahí, como señala José Miguel Springer, “las exposiciones derivaban en fiestas de amigos, reventones

⁶⁶ Entrevista a Sofía Táboas realizada por la autora, Ciudad de México, 20 de febrero de 2013.

⁶⁷ Entrevista a Abraham Cruzvillegas realizada por la autora, Ciudad de México, 5 de marzo de 2013.

⁶⁸ Francisco REYES PALMA, “Perdidos en la nomenclatura: los usos del conceptualismo en México”, *Curare ¿Conceptualismos en México?*, Número 32/33 2010, p. 19.

dionisiacos”⁶⁹. Por ejemplo, La Quiñonera y El Salón des Aztecas, de 1988, fueron lugares de encuentro importantes en ese momento, en ellos convivieron artistas de diversas generaciones y medios. Eduardo Abaroa⁷⁰ recuerda algunas de las características de estos espacios: estaban enfocados a abrir la creatividad de la juventud; los eventos que organizaban se hallaban entre la fiesta y la exposición; en ellos convivían, de forma improvisada, obras de todo tipo, piezas pictóricas y fotográficas, pero también ambientes, instalaciones y performances. Las exposiciones —añade Abaroa— no tenían como fin la comercialización del arte, sino el disfrute del público, en eventos de poco presupuesto al que asistía un gran número de personas.

Como lo aclara Montero⁷¹, la subsistencia de algunos de estos artistas y espacios alternativos también tuvo que ver con la fundación de CONACULTA y las becas del FONCA, que facilitaron el desarrollo de un arte no tradicional, por ejemplo el hecho con objetos cotidianos. Los espacios que tuvieron más éxito durante los años noventa, como Temístocles 44 o La Panadería, probablemente no habrían podido seguir adelante si no hubiera sido por las ayudas proporcionadas por el Estado. Éste se volvió el primer apoyo para algunos espacios alternativos y artistas jóvenes; quienes pudieron gestionar estas ayudas de mejor manera, produjeron obras novedosas que a la par se insertaron en el circuito del arte de manera satisfactoria. Así, como escribe Montero:

los usos de la palabra alternativo se dirigen precisamente a nombrar un “sistema-otro” [...], pero que no era del todo ajeno al *mainstream* mexicano porque sí lo conocía y terminó por convertirse, con el tiempo, en él. Ese paralelismo se debe precisamente a ‘la asfixia de la institución arte en México y su incapacidad para alentar una vanguardia. [...] En definitiva ese para-sistema nunca estuvo en contra de la institución y precisamente tendió hacia su propia institucionalización más o menos para el año 95. [...] más o menos del 88 hasta el 94 existió un sistema que no estaba regulado y que era visible sólo para una comunidad enterada; en ese momento ya había artistas trabajando para algunas galerías (caso Quiñonera) o habían salido de ellas (caso ZONA) o estaban en proceso de formación en la escuela (ENAP y en La Esmeralda) pero aún no se habían incorporado al circuito del arte nacional, que como varias personas lo han anotado, consistía en, básicamente, integrarse a un sistema escalonado y vertical [...] Lo que lograron estos espacios fue horizontalizar (por un tiempo) la relación de poder, es decir, el poder regulador de la circulación de los objetos artísticos que aún no se hacía patente

⁶⁹ Jose Miguel SPRINGER, “Identidades ambiguas; el arte de los ochenta”, en L.M. Sepúlveda, *et al.* 2013, p. 188.

⁷⁰ Entrevista a Eduardo Abaroa realizada por la autora, Ciudad de México, 9 de marzo de 2013.

⁷¹ MONTERO, 2014.

justamente porque no había regulación (represiva), un poder que ahora tenía que ver más con los capitales privados y no tanto con los capitales públicos.⁷².

El término alternativo en México, según Montero, y concuerdo con el autor, se refería a aquello ajeno a las instituciones, por lo menos en los años noventa. Sin embargo, esta “alternatividad” no parecía ir en contra del sistema ya establecido en museos, galerías, en el mercado del arte, etcétera. Esto se debe a que el mismo término “alternatividad” se había ya aceptado en, y se había gestado desde, la “institucionalidad”. Muchos espacios alternativos no habían sido creados para continuar siéndolo, porque partían de una conciencia de las dificultades que existían para subsistir si no se entraba en el espacio de lo institucional, ya fuesen museos del Estado, galerías o casas de la cultura. Es necesario apuntar que el proceso a través del cual varios artistas que habrían surgido en la esfera de lo alternativo en los años noventa fueron integrándose al *mainstream* nacional e internacional ya entrados los primeros años del siglo XXI fue heterogéneo y cambiante. Algunos espacios desaparecieron por falta de soporte económico; otros, por el contrario, subsistieron por más tiempo y consiguieron dar visibilidad a sus artistas (como es el caso de algunos creadores integrantes de Temístocles 44 o residentes de la calle Licenciado Verdad), porque pudieron acceder a lo institucional o a la ayuda de los fondos privados. A partir de ahí algunos de los creadores vinculados a los entornos independientes fueron paulatinamente integrándose a las instituciones y éstas transformándose a través de sus trabajos. Los espacios de los noventa se crearon en edificios en desuso, abandonados o en ruinas; en casas de artistas o de galeristas, ya que no existían en ese entonces lugares de reunión para los creadores y probablemente sus proyectos no se hubieran podido llevar a cabo, inicialmente, en lugares oficiales como museos o galerías. Por lo general, eran gestionados por los propios artistas o a veces por coleccionistas, como el Salon des Aztecas. En cualquier caso, ya fuera porque desaparecían o porque se insertaban en el circuito oficial pocos de estos espacios duraron más allá de los tres años.

Uno de los lugares que tuvo más relevancia en esta época fue La Quiñonera, situada en la casa de los hermanos Néstor y Héctor Quiñones en el

⁷² MONTERO, 2014, pp. 136-137.

barrio de San Pedro Tepetlalpa, Coyoacán. A partir de 1986, este espacio se transformó en una residencia para creadores, entre los que destacó el fotógrafo y pintor Rubén Ortiz Torres, que pronto se convertiría en uno de los artistas más críticos de su generación. Las primeras imágenes de Ortiz Torres retrataban a *punks* y plasmaban los “antros” de moda de la ciudad de México en el 83 y 84. Posteriormente, su trabajo se vio influido por los primeros teóricos de la posmodernidad y evolucionó hacia un tipo de trabajos en los que reflexionaba sobre el neoliberalismo y la globalización, articulando una crítica a los modelos de modernización dominantes. La Quiñonera, famosa por sus grandes fiestas e inauguraciones, que duraban días enteros, integró también a curadores innovadores como Rubén Bautista, que organizó allí varios proyectos expositivos en La Quiñonera, antes de entrar a trabajar en el Museo de Arte Moderno. Como explica Montero, Bautista quería fundar un espacio abierto a las nuevas propuestas artísticas en donde convivieran diversos medios y artistas de distintas generaciones, fuera del ámbito institucional. En sus exposiciones se veían artistas y obras de una gran diversidad:

objetos de Francisco Toledo, tubos de látex de Melanie Smith, bronce de Gilberto Aceves Navarro, fotomontajes de Juan José Gurrola, maquetas de Gabriel Macotela, muñecos desmembrados de Roberto Escobar, intervenciones al jardín de Helen Escobedo, barquitos de papel de Francis Alÿs, altares de Michael Tracy, modelos de Carlos Amoraes, etc. Lo más importante fue, tal vez, la incorporación al género “escultura” del performance y, en particular, de los actos de César Martínez, Siro Basila, Marcos Kurtycz o el Sindicato del Terror —el grupo extremista de Roberto Escobar que reivindicaba la violencia corporal, inmediatamente anterior a la aparición de SEMEFO⁷³.

Otro espacio importante en la época fue el llamado Salón des Aztecas, un centro de exposiciones fundado en 1988 muy cerca del Zócalo de la Ciudad de México. El coleccionista Aldo Flores buscaba revitalizar el centro de la capital, sumamente dañado tras el terremoto de 1985, mediante la energía social que el arte podría producir. Para lograrlo, junto con su esposa Laura Strane, Carlos García y Enrique Cava, convocó a una serie de artistas para participar en acciones y eventos que contribuyeran a difundir el arte del momento. Contemporáneo de La Quiñonera, ambos coincidían en ser lugares de experimentación expositiva y curatorial; de hecho, el Salón des Aztecas fue

⁷³ DEBROISE, *et al*, 2006, p. 332.

fundado con la intención de convertir la zona en una especie de SOHO como el de Nueva York. Los extranjeros que empezaron a establecerse en el centro de la ciudad eran piezas clave en este proyecto, dándole al Salón des Aztecas un tinte cosmopolita. Lugares como este o el “Mel’s Café”, un restaurante abierto en 1990 por Melanie Smith y Francis Alÿs para poder sostenerse económicamente y que también fungía como un lugar de exhibición, sirvieron de marco para las nuevas prácticas artísticas.

Situado en una mueblería que la familia de Aldo Flores había abandonado a raíz del terremoto de 1985, en la calle República de Cuba, el Salón, que posteriormente se expandió a otros locales cercanos espacio, se caracterizó, como La Quiñonera, por su ambiente. Una de sus acciones más significativas fue la llamada “Toma de Balmori” (1990), que consistió en la ocupación por parte de numerosos artistas del edificio Balmori, ubicado en la colonia Roma, para impedir su demolición. Participaron más de 250 creadores en cada una de sus habitaciones, ubicadas en sus tres pisos, con obras creadas a partir de medios como la instalación, la pintura, y la escultura. El evento fue inaugurado por La Orquesta Sinfónica de la Delegación Cuauhtémoc que interpretó la *Sinfonía* “Pinturas para una exhibición” de Mussorgski⁷⁴. Es interesante leer las palabras de Mónica Mayer sobre el acontecimiento:

Esa noche la fuerza de los nuevos jóvenes y de sus propuestas era evidente. [...] Consiguieron el apoyo de la Delegación y del sector privado para que los artistas pudieran realizar pinturas, montajes e instalaciones sobre puertas y ventanas del edificio. En la factura de las obras es evidente el tiempo, la infraestructura y la tranquilidad que disfrutaron para efectuar su trabajo. Que diferencia con aquellos tiempos en que el grupo Suma efectuó sus pintas y cuando además de no contar con apoyo alguno llegaba la policía a amedrentarlos y al día siguiente borraban sus murales. O con los murales de Arte Acá hechos realmente en y para la comunidad de Tepito. Para esa generación que cargó auestas el 68 tomar la calle era un acto subversivo y las instituciones estatales y privadas el enemigo y era imposible trabajar con ellas. [...]. El evento del Balmori responde a la época de la ‘concentración de los sectores’ [...]. Finalmente no quiero sino recomendar al público que pasa por Álvaro Obregón y Orizaba se detenga a ver un ejemplo de cómo brota la vida de entre las ruinas del temblor y de la visión artística que se está conformando y con la que abandonaremos el siglo XX⁷⁵.

⁷⁴ Jose Miguel SPRINGER, “Identidades ambiguas; el arte de los ochenta”, en L.M. Sepúlveda, *et al*, 2013, p.188.

⁷⁵ Mónica MAYER, “La fiesta del Balmori, santo patrono de las artes plásticas”, El Universal, 29 de marzo de 1990, p 2 C.

Fue en El Salón des Aztecas donde Melanie Smith y Francis Alÿs se conocieron. Smith había llegado a México con un grupo de artistas ingleses que buscaban oportunidades fuera de su país, donde el panorama artístico estaba en aquel momento dominado por la pintura⁷⁶. Varios de los integrantes de este grupo expusieron en el Salón des Aztecas, pero la única que decidió quedarse en México fue Smith. En entrevista, la artista relata cómo fue la experiencia de su primera exposición en México:

mi primera exposición fue en El Salón des Aztecas con Aldo Flores y ahí había, uno podría llamarlo, una especie de ingenuidad de la situación, en la que Aldo nos proponía que hiciéramos hasta los carteles de anuncios de la exposición, que nosotros íbamos pegando por las calles, literalmente con una cubeta de pegamento [...]. Había mucha más espontaneidad y había una actitud que [...] no sé si describirla como “libre” [...], era como estar pensando en diferentes formas [...] de exponer la obra, de hacerlo nosotros mismos, de exponer entre nosotros mismos, había bastante crítica y plática de ese nivel y desde los materiales también⁷⁷.

En ese evento, Smith presentó un performance, sobre el que apenas queda documentación, en el que trabajó lúdicamente con varios costales llenos de hielo, que poco a poco la separaban del público mientras se derretían. Con un rollo de plástico colocado en una esquina, la artista iba atrapando a los espectadores, de forma que todos ellos eran situados de un lado y ella del otro. La artista afirma a propósito de aquellas acciones, que identifica como obvias o de corte estudiantil, que se trataba de dinámicas mediante las cuales se enmarcaban territorios interpersonales⁷⁸.

Otro de los lugares alternativos gestados en el Centro Histórico de la Ciudad de México fue el edificio ubicado en la calle Licenciado Verdad, en los números 11 y 13, habitado por un grupo de artistas que vio en esta zona, donde la superposición de capas históricas es más evidente aún que en otros lugares de la urbe, un espacio rico en materiales y símbolos. Licenciado Verdad es una calle cerrada que abarca una sola manzana, cercana a algunas de las instituciones más importantes de México como el Templo Mayor, que fuera el corazón del antiguo centro ceremonial de Tenochtitlán, el Palacio Nacional, en

⁷⁶ Olivier DEBROISE, “*Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992*”, en DEBROISE Olivier, et al, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*, México, Turner, 2006, p. 329.

⁷⁷ Entrevista a Melanie Smith realizada por la autora, Ciudad de México, 25 de octubre de 2012.

⁷⁸ Entrevista a Melanie Smith realizada por la autora, Ciudad de México, 25 de octubre de 2012.

donde se alberga el poder político, la Catedral Metropolitana, la primera imprenta de América y Ex Teresa, una iglesia del siglo XVII, que hoy es un centro cultural. El artista Michael Tracy rentó un departamento en la calle Licenciado Verdad, en el que vivieron Melanie Smith, Thomas Glassford y Silvia Gruner, entre otros, y que se convertiría en un lugar de convivencia, producción artística y de montaje de exposiciones para artista residentes en la zona, pero también para otros que vivían en diferentes regiones de la ciudad. En el departamento de Tracy, también expusieron artistas que eran alumnos de la E.N.A.P. y que habían estudiado en el taller de Santamarina, como Sofía Táboas, Daniel Guzmán, Pablo Vargas Lugo, Luis Moreno, Diego Gutiérrez y Eduardo Abaroa, así como integrantes del Taller de los Viernes como Abraham Cruzvillegas y Damián Ortega. Es significativo notar, además, que el departamento se encontraba a espaldas del Templo Mayor, en un lugar de conjunción entre el pasado prehispánico, colonial y contemporáneo. Debroise y Medina recuerdan al respecto:

en Licenciado Verdad, vivieron en diversas temporadas, a lo largo de los años noventa, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Gustavo Pérez Monzón y Melanie Smith, y posteriormente Pablo Vargas-Lugo. A principios de la década varios de ellos, más otros artistas como Francis Alÿs, presentaron exhibiciones de estudio en el edificio, que sirvió también de galería informal a los artistas del taller de José Miguel González Casanova en la E.N.A.P.: Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega y Pablo Vargas-Lugo⁷⁹.



13. Francis Alÿs y Melanie Smith.

⁷⁹ DEBROISE, *et al*, 2006, p. 394

Debroise recuerda que los artistas de la época visitaban los mercados callejeros “en busca de *objets trouvés* con los que conformar montajes insólitos”⁸⁰, iniciando así una estrategia de trabajos a partir de la reapropiación de objetos cotidianos que se mantendría a lo largo de sus carreras:

mientras Gruner escoge artefactos artesanales primitivos (metates de piedra, figuras de barro, raspadores de elotes de maíz) con los que elabora un discurso sobre su propia identidad de expatriada voluntaria cercano al camino de los artistas cubanos, y Orozco se sirve de formas banales del mercado y la industria informales (cucharitas de madera de balsa fabricadas en serie del vendedor de helados, anafres de metal reciclado a partir de bidones de aceite, piedras de moler o tiras de llantas) a las que imparte, él también, un sentido animista, Smith se interesa en enseres domésticos industriales de fuertes connotaciones urbanas (botellas, chupones de plástico, botes y bacinicas de cinc galvanizado, tubos de hule, colchones, etc.) con los que elabora montajes absurdos y que, transformados, duplicados o simplemente extraídos de su contexto familiar, no evocan siquiera una búsqueda de identidad: los tubos y las cubetas son simples contenedores vaciados de su sentido que engloban espacio. A diferencia de los demás artistas que le son entonces cercanos (Eugenia Vargas, Gruner, Orozco, aun Cruzvillegas), Smith es la primera en eludir las referencias⁸¹.

Smith afirma que esta práctica de coleccionar objetos estaba relacionada con los pocos recursos que tenía ella en el momento, pero también con el entorno inmediato en el que se encontraba, lleno de situaciones que parecerían inconexas, surrealistas, ambiguas:

MS: Llegué al centro y las calles del centro se convirtieron en nuestros estudios y no sé si lo tenía tan consciente, creo que me clavé más en lo barroco de esta cuestión de coleccionar y clasificar. [...] Creo que es algo muy presente en mi obra todavía, esta cuestión de lo absurdo y pegándole al surrealismo obviamente, de situaciones que de pronto se dan aquí, que no se darían en Inglaterra. Lo irracional y lo no funcional de la ciudad, [...] no predecible, estas situaciones en las que uno se encuentra aquí, [...] creo que realmente no se dan esos espacios en Europa. [...] No sé si era tan por el lado de la pobreza de los materiales y el reciclaje que a veces se da aquí entre los artistas sino que era más por lo absurdo⁸².

Por su parte, Thomas Glassford, que llegó a la ciudad en 1990 y cuyo taller estuvo ubicado en Licenciado Verdad durante dieciocho años, narra que en aquel entonces vivir en el centro era una actitud radical, por las características de la zona. Sobre Licenciado Verdad, Glassford recuerda:

⁸⁰ DEBROISE, *et al*, 2006, p. 330.

⁸¹ DEBROISE, *et al*, 2006, p. 330.

⁸² Entrevista a Melanie Smith realizada por la autora, Ciudad de México, 25 de octubre de 2012.

Hacíamos exposiciones en nuestros estudios y llegaban de La Quiñonera, [...] nos juntábamos ahí, eran borracheras y exposiciones. Esa era la única manera que teníamos de exponer en nuestro primer año y lo hicimos mucho. Cada tantos meses hacíamos una exposición. [...] Vivíamos muy humildemente, compartíamos muchas comidas juntos, cenábamos juntos, comíamos juntos, bebíamos juntos, bromeábamos juntos, era como una familia que se comenzaba armar, de alguna manera. Y así haciendo estos objetos mucho más escultóricos que lo que era la práctica en ese momento [...] YS: ¿Y la ciudad todavía estaba desecha por el terremoto?

TG: No estaba deshecha pero el centro sí era... en el centro sí había ruinas de algunas casas y terrenos baldíos con restos, los propios edificios donde vivíamos. Digo yo tenía un cuarto tronado, en donde podías ver la luz del día por una de las paredes, pero eso no fue tanto del terremoto, fue más bien de que estaban restaurando El Arzobispado y rompieron el muro común e hicieron un desmadre⁸³.

Como parte de esta investigación, realicé un paseo, a modo de una deriva por el área que circunda la calle Licenciado Verdad. Al recorrer este espacio, me cuestioné qué características propias de esta zona de la Ciudad de México podrían haber atraído a estos creadores. Éste es un entorno ubicado en lo que fuera la primera manzana de la Nueva España, es un área rodeada de comercios, de vendedores ambulantes, vestigios arqueológicos prehispánicos y coloniales. Cerca de ahí se encuentra, como ya señalé, el museo Ex Teresa Arte Actual, espacio que abrió sus puertas en 1993, y que está dedicado a exhibir piezas vinculadas a la experimentación sonora, a la instalación, al arte acción y al video. Han pasado ya varias décadas desde que estos artistas trabajaron ahí, pero considero que muchos de los elementos que ellos encontraron a su llegada al país persisten hasta nuestros días en la zona en cuestión. Decidí caminar por la calle Correo Mayor, que se ubica detrás del Palacio Nacional, muy cerca del Zócalo, y que está llena de comercios de todo tipo. En las horas pico y los fines de semana, el tumulto inunda el espacio; se escuchan voces de vendedores, los colores varían del ocre y gris de los edificios, a los chillantes tonos de los productos en venta. El calor y la cantidad de gente provocaron que acelerara un poco mi paso, tratando de percatarme de detalles y sucesos que ocurrían a mí al rededor. Observaba a los peatones, decenas de rostros acalorados por el sol, rodeados por puestos de ropa, libros, artículos electrónicos o comida, pues en estas calles el modelo mercado ambulante aún

⁸³ Entrevista a Thomas Glassford realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de diciembre de 2012.

subsiste. Continué mi caminata y llegué a la calle Moneda; la cantidad de gente era igual de agobiante, sentí que tenía que estar alerta pues los múltiples estímulos producidos por los colores, ruidos, olores, y movimientos, estaban aturdiéndome. A lo lejos, el Templo Mayor, un recinto arqueológico en donde se hallaban los templos más importantes de la gran Tenochtitlan, empezaba a asomarse. A más distancia, podía ver la Torre Latinoamericana, enmarcada por el cielo azul, que no sé cómo guardaba ese color en esta ciudad tan contaminada. Seguí andando hacia la calle Licenciado Verdad, en donde se encontraban los estudios de los artistas en cuestión.

Me planteé que tal vez la abundancia de elementos, contruidos en múltiples capas, atrajeron la atención de estos creadores, que trabajaron como etnólogos y paseantes. En sus recorridos hallaron objetos encontrados y dimensiones propias del inicio de aquella época globalizada y tan heterogénea que crecía desmedidamente. La complejidad y riqueza de esta ciudad existen desde tiempos ancestrales. En este lugar se edificó la gran Tenochtitlán, que fue destruida durante la Conquista. Encima de innumerables templos prehispánicos, se erigieron construcciones coloniales, que hoy conviven con mercancías y objetos postmodernos. La variedad de elementos provoca que algunos de los paseantes nos preguntemos: ¿qué hay debajo de los edificios? ¿qué templos pueden estar enterrados ahí? ¿quién habrá vivido en estas grandes construcciones coloniales? ¿qué inmuebles de los que vemos se cayeron durante el sismo de 1985? ¿cuántas personas habrán sido desplazadas en esta época de rehabilitación y gentrificación de la zona? Concluí mi caminata en medio de la música de los “danzantes” (grupos de bailarines de danzas prehispánicas) que atraían a la gente a su alrededor y que acompañaban una entrada imponente al corazón de lo que había sido una de las ciudades prehispánicas más grandes del continente. Mi recorrido cesó con mucho calor, nerviosismo por lo peligroso del lugar, y la fatiga de un día caluroso por el centro de la ciudad, un área sumamente contaminada.

Otra iniciativa independiente importante de la época fue el llamado Taller de los viernes, que nació como respuesta a las carencias del sistema educativo en el México de la época. En 1987 algunos artistas, entre ellos Gabriel Orozco, Abraham Cruzvillegas, Jerónimo López, conocido como Doctor Lakra, Gabriel Kuri y Damián Ortega, empezaron a reunirse los viernes en la casa de Orozco,

ubicada en el centro de la Delegación Tlalpan, en el sur de la Ciudad de México. Orozco había vuelto de estudiar cursos en el Círculo de Bellas Artes en Madrid, lo que le permitió estar en contacto con otro tipo de obras de arte muy distintas a las que se podía acceder en México. Los artistas que se reunían en el taller eran jóvenes en proceso de formación, que se le habían acercado para compartir posturas artísticas, circular información y discutirla allí⁸⁴. Como narra Abraham Cruzvillegas, Orozco estaba familiarizado con la educación que se impartía en el momento, ya que había estudiado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Artes y Diseño, F.A.D.) y conocía sus problemas y carencias. Ni allí ni en la Esmeralda, la otra escuela de artes plásticas del Estado ubicada en la Ciudad de México, se llevaba a cabo la discusión de obras de arte de una manera suficientemente coherente para muchos artistas y las clases más bien tenían una estructura tradicional volcada en la enseñanza de técnicas artísticas. Orozco abrió su casa para dar lugar, a partir de propuestas colectivas, a discusiones que pudieran contribuir a una estrategia pedagógica no institucional en la formación de los jóvenes artistas que lo frecuentaban⁸⁵. Ahí tenían lugar el diálogo y la investigación en grupo, no sólo práctica sino teórica, que desembocarían en procesos y cuestionamientos de orden individual, presentes en la obra de cada uno de los artistas. Según Cruzvillegas:

Recuerdo ahora las revistas *Alarma!* que llevaba Jerónimo, de las que copiaba y calcaba imágenes de gordas en brassier, forzudos y freaks con priapismo hipertrófico; híbridos objetos de madera, tapetes y pelotas de hule que Orozco recolectaba en tianguis de desperdicios; los dulces árabes representados en algunas obras de Kuri; pinturas de pajaritos, retratos de desconocidos y paisajes hechos por mi papá, que recuperé de la basura para intervenirlos; los catálogos de licuadoras y diagramas de máquinas que reproducía Damián sobre láminas metálicas remachadas con corcholatas⁸⁶.

El Taller de los viernes fue importante para la formación de este grupo de artistas porque fungió como una plataforma educativa y expositiva en el tiempo en que el arte en México se gestaba a partir de las reuniones en casas. En 2016 tuvo lugar en la galería Kurimanzutto la exposición “*XLAÑYNU. Taller de los viernes*”,

⁸⁴ MONTERO, 2014, p.148.

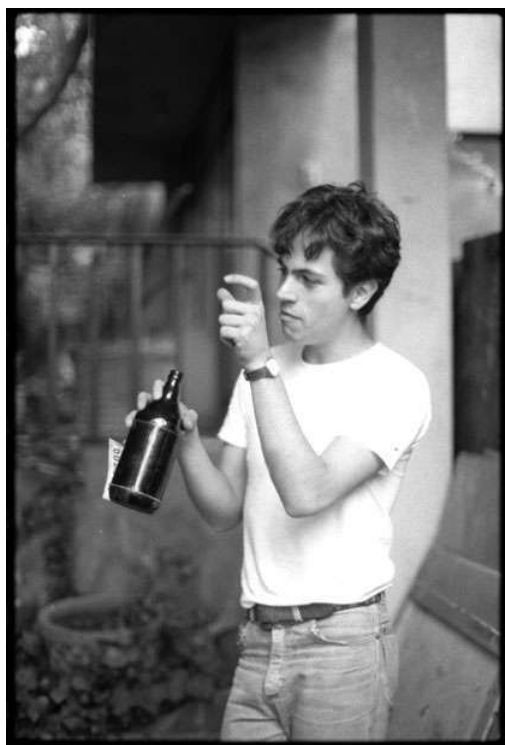
⁸⁵ Benjamin H.D. BUCHLOH, “La escultura entre el Estado-nación y la producción de mercancía global”, en A. Temkin, *et al*, *Gabriel Orozco*, México, Conaculta, 2011, p.34.

⁸⁵ Benjamin H.D BUCHLOH, “La escultura entre el Estado-nación y la producción de mercancía global”, en A. Temkin, *et al*, *Gabriel Orozco*, México, Conaculta, 2011, p.49.

⁸⁶ DEBROISE, *et al*, 2006, p.392.

comisariada por Guillermo Santamarina. La muestra se gestó a partir de un juego de cartas formada por imágenes recientes de la obra de cada uno de los artistas: Gabriel Orozco, Gabriel Kuri, Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas y Doctor Lakra. La baraja se jugó en el taller de los viernes y las imágenes que quedaron al final se presentaron en la exhibición. Santamarina agrega a propósito del Taller:

Gabriel los invitaba a su casa a enseñar lo que hacían, sobre todo lo que dibujaban y pintaban durante la semana. Cada uno tenía intereses más allá de la pintura. Damián estaba muy interesado en el tema del cómic político. Abraham buscaba la integración de la pedagogía con el arte y la relación del arte con el diseño artesanal. Lakra estaba interesado por la pintura, pero sin duda también se veía su fascinación y su inclinación por el tatuaje⁸⁷.



14. Damián Ortega, el Taller de los Viernes.

El tiempo del Taller terminó en 1991, cuando Orozco se mudó a Nueva York, Kuri a Inglaterra y López a Berlín. Cruzvillegas comenzó a dar clases en la E.N.A.P y ahí conoció a Eduardo Abaroa, Sofía Táboas, Pablo Vargas Lugo y

⁸⁷ Exit Editor, “Vuelve el Taller de los viernes”, Febrero 9, de 2016. Consultado 27 junio de 2016. <http://exit-express.com/vuelve-el-taller-de-los-viernes/>

Daniel Guzmán. Con ellos y otros artistas se formó un grupo que inauguró otro taller: Temístocles 44. Ubicado en una casa que iba a ser demolida en la calle Temístocles número 44, en Polanco, el espacio se transformó en un lugar de experimentación, discusión y exposición generadores de proyectos. Temístocles revelaba, como muchos de los centros alternativos de los noventa, las carencias en la educación artística del momento y la necesidad de abrir lugares en donde se pudieran discutir y llevar a la práctica obras que referían al arte *Minimal*, Conceptual o *Povera*. Medina y Debroise identificaron en Temístocles 44 una crítica a las estrategias establecidas en el arte mexicano de ese tiempo, así como una voluntad de trascender los límites del contexto local. En Temístocles, algunas obras eran reappropriaciones e interpretaciones de piezas del arte europeo o estadounidense, como la relectura de la obra *Spiral Jetty* de Robert Smithson hecha por Damián Ortega o la referencia al obelisco de Barnett Newman realizada por Eduardo Abaroa. Itala Schmelz⁸⁸ apunta que estas referencias eran una forma crítica de analizar las obras del arte provenientes de países hegemónicos y de entenderlas a partir de miradas divergentes. Montero, por su parte, opina que el tipo de obras que se generaron en este espacio representaban el paso que se dio en la década de los años noventa hacia la creación de trabajos que aludían al contexto cotidiano y a elementos de los medios de comunicación.

La primera pieza de arte conceptual que recuerdo es el *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, reproducido por Ortega en un pequeño charco del jardín de Temístocles. Así es como oí hablar por primera vez de esa monumental obra de arte, de su artista y del *land art*. [...] Temístocles reunió a un grupo de artistas interesados formalmente en lo minimalista, lo povera y lo conceptual, que en México abrió los ojos a las posibilidades de las prácticas deconstructivas del arte, formado por 9-10 amigos y colaboradores⁸⁹.

⁸⁸ Itala SCHMELZ, "Trazos y convergencias Arte conceptual en México: los años noventa". Curare *¿Conceptualismos en México?* Número 32/33 (2010).

⁸⁹ MONTERO, 2014, pp. 57-58.



15. Eduardo Abaroa, *Irrupción metafísica de los hombres desperdicio* (1995).

Según cuenta Sofía Táboas, en Temístocles los artistas aprendieron de forma autodidacta a interpretar textos, a ser críticos, a montar exposiciones, a llevar a cabo curadurías y a administrar el lugar. Para muchos artistas, como ella, el espacio fue un trampolín, una vitrina, que de algún modo cimentó sus carreras. Temístocles reunió también a artistas que no eran integrantes de este grupo, pero que participaron en exposiciones curadas por ellos, como fue el caso por ejemplo de Melanie Smith y Daniela Rosell. Entre varios de los creadores involucrados llevaban a cabo una publicación, titulada *Casper*, que daba cuenta de lo que se hacía en el momento. Como apunta Táboas, en aquél entonces no existía un mercado del arte para este grupo, por lo que los eventos se documentaban mal y muchas de las obras expuestas eran tiradas después de las exposiciones⁹⁰.

⁹⁰ Entrevista a Sofía Táboas realizada por la autora, Ciudad de México, 20 de febrero de 2013.



16. Sofía Táboas, *Cuarto de juegos* (1993), Temístocles 44.

En 1995 se llevó a cabo la muestra titulada “Acné o el nuevo contrato social ilustrado” en el Museo de Arte Moderno, primera vez que tal institución mexicana abría las puertas a esa generación de artistas, hecho que demuestra que lo alternativo estaba poco a poco entrando a las instituciones. La exhibición estaba compuesta en su mayoría por obras de artistas de Temístocles 44 como Abaroa, Táboas, Cruzvillegas, Guzmán, Vargas Lugo y Marco Arce, que no era parte de este grupo. La muestra, que ya se había presentado en el marco del FITAC IV (Feria Internacional de Galerías de Arte Contemporáneo) y de Barco en los Baños Venecia, Guadalajara, unos meses antes, marcó cambios en la promoción de un nuevo tipo de arte y de artistas. Muchos de los trabajos que se presentaron elaboraban la resignificación de elementos y analizaban la forma en que cada artista había llevado a cabo estos procedimientos. La propuesta expositiva presentaba estas obras no tanto como una simple repetición vacía de estrategias ya empleadas por otros artistas, sobre todo del arte euroamericano, sino como una serie de respuestas a cuestionamientos y contextos particulares. Las piezas de la muestra proponían nuevas maneras de hacer, cargadas de discursos críticos, a partir de la cotidianidad urbana, la cultura de masas o la cultura popular. En entrevista, Táboas comenta a este respecto:

Me acuerdo que estuvo la exposición “Acné...”, en el MAM y era un escándalo que esas cochinadas de tres pesos estuvieran en un museo como el MAM y un poco Teresa del Conde se lavaba las manos en la presentación como diciendo: ‘Bueno, este es el proyecto de Patrick Charpenel y Carlos Ashida, yo no tuve nada que ver’-. Yo me acuerdo incluso de los museógrafos, con muy mala gana y con mucho ‘cuesta arriba’ ayudándonos a montar las piezas. Casi pensando ¿qué es esto?, ¿cómo se atreven? Y fue una exposición de mucho éxito pero yo creo que para gente joven, como para decir: ¡wow, [...], eso está en el museo!⁹¹.

La exposición es recordada como un hito dentro de la inserción del arte alternativo y conceptual en los circuitos institucionales del arte mexicano. Es una clara muestra de cómo el arte del momento estaba cambiando. En ese sentido, quizá deberíamos preguntarnos hasta qué punto el éxito que tuvieron estas estrategias conceptuales en el mercado las convirtió en una posible receta para el éxito que se repite una y otra vez incluso hoy día.

Las nuevas prácticas también se vieron beneficiadas por la apertura de fronteras en el país y por el diálogo con teóricos de muchas procedencias. Un espacio interesante a este respecto fue Curare, Espacio Crítico para las Artes, que surgió de manera independiente a las instituciones oficiales en 1991 con el fin de reivindicar y profesionalizar la curaduría. En Curare, se reunían críticos, historiadores de arte, museógrafos, curadores, y en general personajes interesados en la escena moderna y contemporánea del arte en México en diálogo con el arte internacional. Estuvo integrado por Karen Cordero, Olivier Debrouse, Rina Elperstein, James Oles, Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma y Armando Sáenz, posteriormente por Pilar García, Georges Roque y Cuauhtémoc Medina. Curare presentó exposiciones, impartió cursos, ciclos de cine de artistas, conferencias de críticos y de curadores de otros países, así como debates con artistas.

La Panadería, creada en marzo de 1994, fue el espacio alternativo de los años noventa que más duró, pues su cierre tuvo lugar en el año 2002. En 1994, un año decisivo en México, como se ha relatado antes, Yoshua Okón regresaba a México después de haber estudiado en Canadá. Su padre le ofreció el local vacío de una panadería kosher de la colonia Condesa, que en ese momento no era un lugar de moda como hoy. Inspirado por un circuito de galerías

⁹¹ Entrevista a Sofía Táboas realizada por la autora, Ciudad de México, 20 de febrero de 2013.

independientes que había conocido en Canadá, Okón, con ayuda del artista Miguel Calderón, que acababa de volver de San Francisco, trató de crear una comunidad en la que el diálogo constante propiciara la producción de nuevos proyectos artísticos, convirtiendo a La Panadería en un polo de atracción para un gran número de asistentes y participantes. La Panadería permitía la exhibición de obras de artistas sin trayectoria en contra del *stablishment*, que se convirtió en un centro social de expresión y de reunión de moda, para una generación de artistas inmersos en las revistas en boga, la música de los DJs, de posturas pro-zapatistas o de una estética propia de la “generación X”.

Acerca del proyecto, Okón afirmaba que “debía ser un lugar de artistas para artistas, no algo institucional ni una galería comercial”⁹². Montero considera que este espacio y los que surgieron después de Temístocles 44, no eran ya “alternativos”, sino “independientes”, aunque muchos los siguieran llamando “espacios alternativos”⁹³. La Panadería era famosa porque en ella se exhibían películas difíciles de ver en otros lugares, por las fiestas y los conciertos; era un lugar al que cualquiera podía entrar. Fue un espacio más que crítico, atrevido, que expresaba el cansancio de una generación que realizaba obras que transgredían las barreras de la moral de una sociedad conservadora. El proyecto de Okón logró ser de los más importantes en México pues consiguió darle proyección internacional al arte mexicano, en medio del contexto de apertura comercial iniciado con el TLC, que se firmó el mismo año en que el espacio abrió sus puertas. En 2002, con ocasión del cierre de La Panadería, se realizó el evento titulado *Fin*, durante el cual Teresa Margolles cubrió el piso con un cemento hecho con el agua con la que se habían lavado los cuerpos de la morgue. Daniel Montero concibe este momento no sólo como el cierre del último lugar “alternativo” de los noventa, sino como el final del concepto de alternatividad. Después de 2002 era imposible que hubiera un espacio “alternativo”, puesto que parte de lo que se hacía en esos lugares, como veremos ahora, se exponía ya en México y en el exterior; se habían institucionalizado las prácticas, discursos y espacios⁹⁴.

⁹² Itala SCHMELZ, “Trazos y convergencias Arte conceptual en México: los años noventa”. Curare ¿*Conceptualismos en México?* Número 32/33 (2010), p.11.

⁹³ MONTERO, 2014, p.153.

⁹⁴ MONTERO, 2014, p. 151.

3.2 De cómo las obras hechas a partir de objetos y prácticas cotidianos en los años noventa se mostraron en México y fuera del país

Desde 1995, la institución empieza a involucrarse cada vez más con los artistas que trabajaban en los espacios independientes y sus obras empiezan a exportarse, sobre todo a Estados Unidos⁹⁵. Al mismo tiempo, varios artistas comienzan a trabajar fuera de México. Entre ellos se encontraba, por ejemplo, Gabriel Orozco, que se estableció en Nueva York en 1990 cuando Lynn Zelevansky lo invitó a formar parte del programa *Projects*, del Museum of Modern Art (MOMA), enfocado en la obra de artistas emergentes. Orozco también presentó en París la obra *La DS* en la galería Chantal Crousel y en Venecia la *Caja de zapatos vacía*; fue el primer creador de su generación que tuvo una exposición tan completa como la que se montó en *The Kanaal Art Foundation* de Kortijk, en Bélgica, en 1995, comisariada por Catherine de Zeghers. Del mismo modo, Alÿs, que había participado en varias bienales y exposiciones colectivas, realizó en el ACME de Santa Mónica su primera exposición individual, así como la exhibición “Antechamber” en la Whitechapel Gallery de Londres en 1997. Además, en el *InSITE* en San Diego y Tijuana de 1994 participaron artistas jóvenes de México D.F., varios de los cuales formaban parte de Temístocles 44⁹⁶. Otros artistas volvieron a México después de estancias en otros países, como Silvia Gruner, Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega y Pablo Vargas Lugo. Siguiendo esta evolución, en los últimos años del siglo XX, el arte mexicano empieza a hacerse muy visible en importantes colecciones, centros y revistas especializadas internacionales. Como apunta Debroise, entre 2002 y 2005 puede decirse que la creación mexicana conoce un verdadero auge a nivel global:

El año 2002 presencié lo que algunos llaman un “boom” del arte contemporáneo mexicano a escala mundial. De manera que, aunque hace un par de años parecía improbable -no obstante la presencia continua de algunos artistas mexicanos como Gabriel Orozco, Rubén Ortiz Torres o Francis Alÿs en numerosas bienales a lo largo de los años 1990-, la “demanda” se incrementó

⁹⁵ La evidencia de eso son varias exposiciones, principalmente en el Museo Carrillo Gil, como “Lavatio Corporis” de SEMEFO (1994); otras en el Museo de Arte Moderno, como “Acné” (1995) o “Paseos/Walks” de Francis Alÿs (1997); la apertura del Ex Teresa: Arte Alternativo; el intento de incorporar a algunos de estos artistas a galerías comerciales; ciertas exposiciones en Estados Unidos.

⁹⁶ Véase Olivier DEBROISE, “Genealogía de una exposición”, en DEBROISE, *et al*, 2006, p.18.

de manera exponencial en unos cuantos meses. No cabe aquí, y quizá sea aún demasiado temprano, analizar los motivos de este repentino éxito. Simplemente quiero dejar sentado, retomando algunas ideas vertidas en "(This is not supposed to be here)", que se trata muy probablemente de un fenómeno independiente de las meras prácticas locales, pero que se inserta en una serie de modificaciones radicales de los mecanismos de absorción, adaptación y difusión del arte en una época de globalización. Una reorganización de los mercados del arte (y cuando hablo de mercados, no sólo pienso en galerías y casas subastadoras, sino en instituciones que satisfacen las demandas potenciales de ciertos sectores y ciertos clientes) implica que, para poder sobrevivir, los centros aún ahora monopolísticos se ven obligados a renovar y a ensanchar su capacidad de absorber "culturas periféricas". El arte contemporáneo ha sido llamado a desempeñar una nueva función en este sistema, quizá no mucho más plural que antes, pero sí más diversificada, y existe una lógica geopolítica en este brusco despliegue del arte producido en México, que, además, se está replicando en diversas regiones⁹⁷.

En efecto, en 2002 se registra un boom de exposiciones mexicanas en el exterior, especialmente en Estados Unidos y Europa, que buscaban mostrar las estrategias creativas que se estaban poniendo en práctica en el país. En ellas participaron varios de los artistas que habían pertenecido a los espacios alternativos de la década de los noventa o que se habían relacionado con esos grupos y se dio cabida al conocido como arte "neoconceptual", formado en su mayoría por objetos, pero también por fotografías y videos. Parecía que las categorías nacionalistas estaban quedando atrás y que lo exótico, lo colorido, no eran ya una condición necesaria para establecer contactos internacionales. Así, en "20 Million Mexicans Can't be Wrong...", curada por Cuauhtémoc Medina, en la South London Gallery, o "Zebra Crossing", comisariada por Magali Arriola, los curadores se desmarcaban de los estereotipos identitarios, por medio de malabarismos que no siempre resultaban convincentes, para un público -y sobre todo para una economía-, que seguía buscando rasgos de lo exótico y el *folklore*.

Otra de las exposiciones llevadas a cabo fue "Axis Mexico, Common Objects and Cosmopolitan Actions", en el Museo de Arte de San Diego, curada por Betti-Sue Hertz. En ella, se mostraron piezas conceptuales de 19 artistas, en las que las referencias a la vida cotidiana de la Ciudad de México se entremezclaban con el arte contemporáneo internacional. Hertz hacía énfasis en el hecho de que este tipo de estrategias, aunque no exclusivas de México, habían tenido un suelo especialmente fértil en el país por su historia y cultura. Entre las obras expuestas se encontraban *Cuentos patrióticos* (1997), de Alÿs,

⁹⁷ DEBROISE, 2018, pp. 89-90.

Pasado promisorio (1999) de Abaroa, *Away from you* (2001) de Silvia Gruner, *Cuando el camino y el cielo se ponían en llamas* (2000) de Betsabeé Romero o *Alien Toy* (1998), de Rubén Ortiz Torres. El discurso curatorial de la muestra estaba construido desde la idea de una desestabilización de los discursos nacionalistas y, a la vez, se insistía en la recurrencia en la cultura mexicana de acudir a objetos de carácter banal y popular.

En 2002 también se llevó a cabo una exposición temática sobre obras creadas desde la Ciudad de México (“Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values”) en el P.S.1 de Nueva York, que itineró a la Kunst Werke de Berlín. La propuesta fue ampliamente criticada dado que proponía ideas de carácter exotizante acerca de la urbanidad mexicana, a veces incluso amarillistas, reproduciendo la dinámica centro-periferia. En particular, era llamativa la forma en que el discurso curatorial etiqueta ciertas obras como “neoconceptuales”, asimilándolas a la red internacional del arte desde la mirada de los países hegemónicos. Si bien la mayor parte de las exposiciones celebradas en 2002 buscaban desprenderse de las expectativas nacionalizantes, “Mexico City” concebida por el curador alemán Klaus Biesenbach⁹⁸, es un ejemplo de cómo seguía persistiendo el estigma identitario, incluso cuando se juzgaban obras hechas por artistas mexicanos residentes en el extranjero, como Orozco. Partiendo de la destrucción de la ciudad producida durante la Conquista española así como del sismo de 1985, Biesenbach presentaba una visión catastrofista y estereotipada de la ciudad:

El catálogo de la muestra está salpicado de referencias visuales al sismo y a los agujeros que dejó en la trama urbana del DF, quizá porque evocan de alguna manera —como me lo hizo notar Teresa Margolles— la destrucción del centro de Berlín en 1945. No es casual, pues, que esta visión de un cosmopolita alemán curándose en salud de cara a un catastrofismo que raya en el amarillismo (y que a muchos nos puede parecer una posición neocolonial y neoexoticista) se lleve la palma de la crítica, cumpliendo (aunque sea en negativo) las expectativas de un público masivo, cuya primera pregunta al encontrarse con algún mexicano es: “¿Pero cómo puedes vivir en una ciudad como esa?”, y nos miran como si fuéramos mutantes (un papel que ya muchos de nosotros hemos elegido adoptar). [...] La museografía del amplio salón de la planta baja del espacio (otro) alternativo de Berlín da cuenta de ello: jugando la carta del minimalismo, y aunque el espectador puede patear las mazorcas de plástico de Eduardo Abaroa, el muro cubierto de sebo humano de Margolles queda impecablemente distante, recuperando una plasticidad y una dimensión iconográfica que no dejan de recordar a un Anselm Kiefer deslavado,

⁹⁸ MONTERO, 2014, p. 215.

eliminando el aura deletérea de la pieza. Biesenbach parece utilizar las obras por su simple contenido iconográfico y como ilustración de una idea preconcebida (y probablemente tomada del número de la revista Parachute dedicado a México en 2001 que coordinó Medina⁹⁹).

En el año 2005, México fue el país invitado en la feria de arte contemporáneo de Madrid Arco. Aunque México había experimentado grandes cambios en su producción, posicionándose de manera relevante en el mercado global, en la feria las autoridades decidieron exponer símbolos exotizantes que se consideraban –y se consideran aún– propios de la cultura mexicana. Por otro lado, en la muestra *Eco: arte contemporáneo mexicano*, celebrada en el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) con ocasión de la feria, se insistía en que varios de los artistas mexicanos del momento aludían en sus obras a “las ruinas de una modernización postergada, deformada”¹⁰⁰, recurriendo a lo decadente en lo cotidiano como un nuevo recurso estético ante la globalización y la pobreza. Otro ejemplo de ello fue la instalación del artista Héctor Zamora, *Paracaidista*, expuesta en el año 2004 en la fachada del Museo Carrillo Gil en México D.F, que consistió en una construcción adherida al exterior del museo hecha con las técnicas utilizadas por los “paracaidistas” –personas que se apropian de terrenos despoblados de particulares o del gobierno- y con materiales reciclados¹⁰¹.

⁹⁹ DEBROISE, 2018, pp. 89-90.

¹⁰⁰ DEBROISE, *et al*, 2006, p.14.

¹⁰¹ Esta obra puede ser análoga al concepto “Autoconstrucción” del artista Abraham Cruzvillegas que se ha discutido antes.



17. Héctor Zamora, *Paracaidista* (2004).

La relevancia que tenía para el arte mexicano de los noventa la creación de obras a partir de objetos y referencias habituales también pudo apreciarse en la exhibición “Hecho en casa. Una aproximación a las prácticas objetuales en el arte contemporáneo mexicano”, inaugurada en 2009 en el MAM de Ciudad de México. Para la realización de este proyecto, Carlos Ashida y Patrick Charpenel, coleccionistas de arte, teóricos y curadores, visitaron talleres y domicilios de seis artistas, algunos de los cuales habían estado en el grupo Temístocles 44. Osvaldo Sánchez, director del MAM, destacó en el periódico la Jornada que “*Hecho en casa* nos propone entender de una manera menos sectaria, y sin ansiedad legitimadora, las áreas más radicales de práctica artística referida al objeto, e históricamente encasilladas dentro de lo escultórico”¹⁰². El cambio en la circulación de obras y de artistas quedó patente también en la muestra titulada “Made in México” del 2005 en Boston, así como en la participación de y otros artistas de su galería una exposición curada por el propio artista, *El cotidiano Alterado*, en la Bienal de Venecia del 2003. Este proceso de internacionalización se confirmó con la participación de México con un pabellón propio en la edición del año 2007 de la bienal veneciana.

¹⁰² La Jornada, dos de octubre de 2009.

<http://www.jornada.unam.mx/2009/10/02/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>
Consultado el 4 de octubre de 2009.

A partir de estas exposiciones, se pone de relieve cómo el “centro” visibiliza las expresiones denominadas “periféricas”, que previamente tuvieron que considerarse periféricas para poder ser legitimadas por el “centro”. Como se ha podido constatar, a pesar de su insistencia en desmontar los imaginarios nacionales, algunas de estas piezas fueron absorbidas dentro de los estándares de lo que se consideraba “arte contemporáneo mexicano”. En el siguiente capítulo, se hará un análisis de la evolución de los conceptos de “identidad nacional” y “mexicanidad” a lo largo de la historia, para comprender cómo las obras hechas con prácticas y objetos habituales se insertaron en estos debates.

Capítulo 2. Debates acerca de la identidad nacional

Este capítulo analizará la forma en la que muchos de los artistas de los años noventa que trabajaron desde lo cotidiano pusieron en entredicho la idea de una identidad nacional mexicana. Algunos lo hicieron aludiendo directamente a símbolos de la cultura, pero de un modo muy distinto a las estrategias que habían puesto en práctica el Muralismo y, más tarde, el “Neomexicanismo”; otros eludieron el uso de objetos icónicos provenientes de la cultura popular, haciendo más bien referencia a las tendencias internacionales. Para comprender la crítica que estos artistas plantearon al concepto de “mexicanidad”, discutiremos varias teorías clave del ámbito de la literatura, la filosofía y la difusión del arte acerca de la identidad nacional. En particular, veremos cómo la construcción de la identidad nacional había estado muy vinculada a los objetos artesanales y a la cultura popular y, quizás por ello, varias de las piezas que criticaban este procedimiento lo hicieron desde lo cotidiano. A partir de estas discusiones, podremos entender por qué algunas de las obras de los años noventa que empezaron siendo una reacción al concepto imperante de lo nacional, terminaron siendo absorbidas por el discurso estatal e incluso consideradas a veces, hoy en día, como parte del arte “icónicamente mexicano”.

1. El mexicano mestizo

Podríamos empezar advirtiendo que en México los estereotipos nacionales se han conformado mediante un mecanismo dirigido por la clase política hegemónica, ya que los mitos y la cultura nacional han sido una forma de legitimar las redes imaginarias que crea el poder político. En México, dada la gran diversidad de culturas indígenas, la marcada desigualdad entre las clases sociales y la magnitud del país, desde la época postrevolucionaria el partido P.N.R., después P.R.I., llevó a cabo una política integradora que pretendía unificar a un país caracterizado por una gran multiculturalidad. Las estrategias cohesionadoras del Estado, que estuvo durante décadas gobernado por este partido, se han relacionado con la promoción de ciertos mitos e imágenes de la cultura del país. En efecto, las redes imaginarias por medio de las cuales este proceso se ha efectuado operan en una cadena de sometimiento en la que, en

ciertos momentos de la historia, la clase dominante se apropia de lo que piensa que es la cultura popular, para luego difundirla en fragmentos, como cultura nacional y crear así un mecanismo de control. De esta forma, lo que era un hábito cotidiano puede terminar transformándose en parte de un relato imperante, como escribe Roger Bartra: “El mismo estereotipo, que al principio puede tener un carácter marcadamente anti-hegemónico, se transforma hasta alcanzar facetas casi irreconocibles: así los obreros de los murales revolucionarios se transforman en jeroglíficos existencialistas sobre la zozobra, y los cómicos de los populares teatros de carpa son continuados por los tartamudeos de Cantinflas”¹⁰³. Así, el poder parte de lo cotidiano y lo que es aceptado socialmente para presentarlo como una expresión original de la cultura nacional, fortaleciendo no sólo ciertas expresiones artísticas sino al mismo partido que gobierna. Sin embargo, al mismo tiempo, como veremos, tanto en el campo del arte como en el de la vida cotidiana, muchos de estos estereotipos son nuevamente subvertidos de manera crítica y creativa. Se genera de este modo lo que parecería ser un ciclo entre dominación y subversión, en el que la así llamada “identidad mexicana” atraviesa por una multiplicidad de etapas y se resiste a ser aprehendida.

Como es sabido, el arte hecho desde México ha sido un instrumento para fortalecer los ideales nacionales. El movimiento muralista mexicano representó un icono del arte hecho en el país, con sus referencias al arte indígena, a la Revolución Mexicana, a la Conquista y a otros momentos destacados de la historia nacional. Este periodo exaltó la cultura popular, para promover un arte nacionalista, tarea que ya habían llevado a cabo algunos artistas, como el Doctor Atl (Gerardo Murillo), con sus pinturas de paisajes, montañas y volcanes de México, o José María Velasco, con representaciones de la flora y fauna local, así como del entorno campestre y tecnológico. Asimismo, los grabados de José Guadalupe Posada fueron ubicados en el corazón de este nacionalismo, pues sus obras se insertaron a la imagen de lo popular y nacional. Este tipo de trabajos fueron utilizados para difundir la idea de una identidad mexicana desde la ideología de lo mestizo en diálogo con lo prehispánico y lo contemporáneo.

La necesidad de dar a conocer la cultura mexicana, insertarla en el mercado y responder a las demandas económicas del país vecino del norte hizo

¹⁰³ Roger BARTRA, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México Debolsillo, 2014, pp. 168-169.

que se organizaran, ya en tiempos del Muralismo, varias exposiciones de arte mexicano en Estados Unidos. Muchas de estas muestras respondían a teorías arraigadas en la época acerca del supuesto carácter mestizo de la cultura mexicana. La idea de una identidad nacional mestiza surgió de la necesidad de unificar un país que había sido fuertemente destruido y en el cual siempre han convivido una gran multiplicidad de culturas, costumbres y lenguas, pero en el que imperan las grandes diferencias sociales. Desde esta concepción, la identidad indígena se eliminó del discurso oficial, para ser suplantada por una construcción mítica sobre lo mexicano hecha de fragmentos de diversas etnias y donde lo indígena era mostrado más bien como parte de culturas pasadas. Así, la identidad mestiza borraba la pluralidad y complejidad entre etnias, además de la multiplicidad producto de las inmigraciones provenientes de otros países.

Uno de los defensores más importantes de esta teoría de lo mestizo fue Manuel Gamio, conocido como el primer antropólogo mexicano e integrante de una generación de intelectuales positivistas de principios del siglo XX. En su libro *Forjando Patria, (Pro-nacionalismo)*¹⁰⁴, Gamio reflexionó sobre los conceptos de identidad nacional, nación, arte, lengua y cultura. Cuestionó la posibilidad de la inclusión de México en el “mundo moderno”, concibiéndolo como una nación creada a partir de la fusión étnica y cultural. “Forjarse Patria”, como afirmaba, era una necesidad derivada del desconocimiento de la realidad indígena, por ello era necesario forjarse, aunque fuera temporalmente, un alma indígena. Para Gamio, México era un país en donde coexistían dos patrias: aquella formada por la población indígena y la constituida por una población que fusionaba la raza indígena y la de origen europeo, es decir, la población “mestiza”. La “patria” de procedencia indígena era identificada por su ser oprimido, vejado, al que habría que “salvar” de su estado desvalido a través de la educación y del reconocimiento de su cultura:

El indio tiene iguales aptitudes para el progreso que el blanco; no es ni superior ni inferior a él. Sucede que determinados antecedentes históricos, y especialísimas condiciones sociales, biológicas, geográficas, etc., etc., del medio en que vive lo han hecho hasta hoy inepto para recibir y asimilar la cultura de origen europeo [...] cuando el indio no recuerde ya los tres siglos de vejaciones coloniales y los cien años de vejaciones «independentistas» que gravitan sobre él; si deja de considerarse, como hoy lo hace, zoológicamente inferior al blanco; si mejoran su alimentación, su indumentaria, su educación y

¹⁰⁴ Manuel GAMIO, M., *Forjando Patria (Pro-nacionalismo)*, México, Porrúa, 1916.

sus esparcimientos, el indio abrazará la cultura contemporánea al igual que el individuo de cualquier otra raza¹⁰⁵.

Gamio proponía la construcción de la nación a través del mestizaje: la cultura indígena debía ser impregnada por la europea, para provocar una homogeneización, en la que la mezcla entre “la cultura indígena” y la de “clase media” coadyuvarían a la formación de una nación. Como parte de este proyecto de este mestizaje, Manuel Gamio ideó la Exposición de artes populares mexicanas, organizada por el Dr. Atl e inaugurada por el presidente Álvaro Obregón en 1921. A finales de ese año, el gobierno mexicano contrató a Katherine Anne Porter para llevar a cabo en Estados Unidos una muestra de arte mexicano, para la que la curadora reformuló la elaborada por Gamio. La exposición estadounidense estaba organizada en función de un esquema que perduraría, con muy pocos cambios, en las décadas siguientes en casi todas las muestras realizadas en el extranjero, configurando una suerte de canon expositivo de lo mexicano. La muestra, en la que incluía artesanías como sarapes, encajes, cerámicas, junto a piezas de arte moderno de Diego Rivera, Xavier Guerrero o Adolfo Best Maygard, se dividía en tres secciones, arte prehispánico, arte colonial y época moderna, unidas por las artes populares.

La imagen mestiza que Gamio proponía como un contenedor de “lo mexicano” estaba evidentemente ligada al mercado, a la hegemonía y explotación de ciertos grupos sobre otros y a su manejo de los modelos nacionales. Esta postura aniquilaba, a través del concepto de mestizaje, no sólo la pluralidad, sino la posibilidad de crear visiones y espacios divergentes, no acordes con un orden impuesto. No obstante, se trata de una visión que se ha mantenido durante décadas en el imaginario y la política del país y que seguía latente en la segunda década del siglo XX, cuando José Vasconcelos (1882-1959), abogado, político, escritor, educador, funcionario público y filósofo mexicano fundador de la Secretaría de Educación Pública en México, propuso un gran proyecto educativo y político que buscaba instruir a la población del país “elevar su espíritu”, en el que la decoración de edificios gubernamentales por parte de los muralistas cumplió un papel fundamental. Desde la ideología del mestizaje, Vasconcelos quería llevar a cabo un impulso

¹⁰⁵ GAMIO, 1916, pp. 38-39.

nacionalista que fortaleciera al “México moderno”. Así, el mexicano moderno sería el mexicano mestizo, la mezcla entre lo español e indígena, una raza que sintetizara y expresara al continente, a la que Vasconcelos denominó, en un conocido texto de 1925, “La raza cósmica”¹⁰⁶.

Dentro de la discusión sobre el concepto de “mexicanidad” y de sus productos, podemos citar a un grupo que surgió durante los años treinta del siglo XX, reaccionando al nacionalismo postrevolucionario, formado por los escritores que integraban la revista *Contemporáneos* (1928-1931). Entre ellos, se encontraba el filósofo Samuel Ramos, que en *El perfil del hombre y la cultura en México*¹⁰⁷ buscaba dar un panorama sobre el ser de lo mexicano a partir de las teorías psicológicas imperantes en su época. Desde la propuesta de Ramos, “el mexicano” se caracteriza por considerarse inferior, un ser pasivo cuya cultura imitaba a la europea. Tal imitación forma parte de un mecanismo de defensa que había derivado en un rezago en comparación con otras culturas. Estas teorías fueron recogidas posteriormente por Octavio Paz en su conocido libro *El laberinto de la soledad*¹⁰⁸. Paz reconocía a Ramos como el primero en elaborar de manera seria una reflexión sobre la identidad del mexicano, pero para él el mexicano no es un ser con un sentimiento de inferioridad, sino un ser solo: un hombre que se autoidentifica como distinto. Para Paz, la pregunta por la identidad no tiene una respuesta determinada. ¿Qué significa ser mexicano?, ¿ante qué o quién es distinto el mexicano? Él entiende lo mexicano como la búsqueda de identidad frente a las culturas impuestas, las invasiones y las conquistas:

Los mexicanos no hemos creado una Forma que nos exprese. Por lo tanto, la mexicanidad no se puede identificar con ninguna forma o tendencia histórica concreta: es una oscilación entre varios proyectos universales, sucesivamente trasplantados o impuestos y todos hoy inservibles. La mexicanidad, así, es una manera de no ser nosotros mismos, una reiterada manera de ser y vivir otra cosa. En suma, a veces una máscara y otras una súbita determinación por buscarnos, un repentino abrirnos el pecho para encontrar nuestra voz más secreta. Una filosofía mexicana tendrá que afrontar la ambigüedad de nuestra tradición y de nuestra voluntad misma de ser, que si exige una plena originalidad nacional no se satisface con algo que no implique una solución universal¹⁰⁹.

¹⁰⁶ José VASCONCELOS, *La raza cósmica*, México, Porrúa, 2019.

¹⁰⁷ Samuel RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

¹⁰⁸ Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

¹⁰⁹ Octavio PAZ, 1959, p.151.

Según Paz, la identidad mexicana se define, sobre todo, en términos negativos, a partir de lo que no es: el mexicano no es ni español ni “gringo”, sino otra cosa, pues su cultura está impregnada por el amor a la muerte. Es heredero de una cultura vejada durante La Conquista, es hijo de la Malinche, de una mujer violada: “En todos lados el hombre está solo. Pero la soledad del mexicano, bajo la gran noche de piedra de la Altiplanicie, poblada todavía de dioses insaciables, es diversa a la del norteamericano, extraviado en un mundo abstracto de máquinas, conciudadanos y preceptos morales. En el Valle de México el hombre se siente suspendido entre el cielo y la tierra y oscila entre poderes y fuerzas contrarias, ojos petrificados, bocas que devoran”¹¹⁰. Para el autor, el pasado colonial y la invasión cultural derivada de la ubicación geográfica y política de México ha provocado una constante labor de auto-diferenciación frente a la cultura estadounidense y, en general, a las culturas impuestas.

Otro autor que se interesó por el ser del mexicano fue Emilio Uranga, al que podríamos considerar en cierto sentido como un antecesor de la teoría poscolonial. Entre 1948 y 1952, surge el grupo Hiperión en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), del que formaban parte Emilio Uranga, Luis Villoro, Leopoldo Zea, Ricardo Guerra, Jorge Portilla, Salvador Reyes Nevares, Joaquín Sánchez Macgergor y Fausto Vega. Influido por las teorías existencialistas, este grupo se centró en construir una filosofía sobre “lo mexicano”, entre la que destaca el libro de Uranga *Análisis del ser del mexicano*¹¹¹. Contemporáneo al *Laberinto de la soledad*, este texto se centraba, como el de Paz, en el mexicano mestizo, y no en el indígena o en el criollo. No obstante, mientras que para Paz lo mexicano era opuesto a lo “gringo”, para Uranga era la cara inversa del “gachupín”¹¹². La tesis central de su reflexión es que “el mexicano” se define eminentemente como accidental. Esto no significa que se caracterice por una “debilidad”, “impotencia”, “derrotismo” o “desesperanza”, sino que el autor parte de la concepción del ser como “accidente”, es decir como un ser abierto, un proyecto, una posibilidad, en la línea abierta por el pensamiento de Heidegger.

¹¹⁰ Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p.18.

¹¹¹ Emilio URANGA, *Análisis del ser del mexicano*, México, Porrúa y Obregón, 1952.

¹¹² Coloquialmente, en México la palabra “gachupín” se utiliza en sentido despectivo para referirse a un español establecido en México.

En oposición a la tradición filosófica occidental que había definido el ser, y al ser del hombre como una sustancia, Uranga accidentaliza al sujeto. Ciertamente es que podría pensarse que esta naturaleza accidental es propia del ser humano en general y no solo del mexicano, a lo que Uranga replica: “no estamos muy seguros de la existencia del hombre en general, y, en segundo lugar, que lo que se hace pasar por hombre en general, humanidad europea generalizada, no nos parece definirse precisamente por su accidentalidad, sino justamente por una jactanciosa sustancialidad”. Problema diferente y de auténtica dificultad es más bien el que se aplica a deslindar lo humano de lo ontológico, y el mexicano del ‘hombre en general’¹¹³. Así, entre líneas, lo que Uranga plantea es una tesis central contra el eurocentrismo. Según él, existe una diferencia importante acerca de la visión de lo mexicano que tienen los propios mexicanos y la que tiene el europeo sobre el hombre. Mientras que el europeo no se plantea la cuestión de su propio ser, ya que identifica lo humano y lo europeo, el mexicano se pregunta por su “mexicanidad” e incluso ha tenido que justificar, como lo demuestra la historia, su humanidad. De esta manera, Uranga concibe su propuesta como un camino para romper con la hegemonía del pensamiento ontológico occidental, de la cual se derivan imposiciones culturales, mentales, psicológicas. Si el hombre fuera equiparado al hombre europeo, no nos quedaría más que imitar y buscar este concepto para existir. Así, dado que lo que define a lo humano en tanto mexicano es accidental, y esto constituye una diferencia frente a lo europeo, asumirse como accidente consistiría en afrontar auténticamente su existencia como abierta, frente a la manera impropia de ser que consistiría en la pretensión de “substancializarse”.

Algunas décadas después, el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla recoge esta idea de que la reflexión sobre “lo mexicano” ha de enmarcarse dentro de las dinámicas de dominación y de resistencia. En su libro *México Profundo*¹¹⁴, plantea la existencia de dos “Méxicos”, visión que, en mi opinión, sigue todavía vigente. Por una parte, está el “México Profundo”, encarnado por la cultura indígena y, por otra, el “México Imaginario”, constituido por la cultura europea: el primero representaría la civilización negada y sometida al segundo. La consideración de México como un país plural en donde se da la coexistencia de

¹¹³ Emilio URANGA, 1952, p. 21.

¹¹⁴ Guillermo BONFIL BATALLA, *México profundo. Una civilización negada*, México, Grijalbo, 1987.

dos civilizaciones diferentes, no fusionadas, y que están en una relación de dominación-subordinación condujo a Bonfil Batalla a proponer un nuevo proyecto nacional sustentado en el reconocimiento de la cultura indígena, o la “civilización negada” y en el desplazamiento del “México Imaginario”. Desde su punto de vista, la teoría de Gamio y de lo mestizo, más que una postura homogeneizadora de “los dos Méxicos”, conllevaba una aniquilación del México indígena, a partir del realce de la cultura europea.

Para Bonfil, las identidades y lenguajes que fueron negados a partir de la colonización (proceso que se vive constantemente en el país, sobre todo por su situación fronteriza con Estados Unidos) reaparecen en la cultura, en la vida cotidiana y en los modos de hacer. Su perspectiva comparte ciertas líneas de interpretación con lo propuesto por Michel De Certeau¹¹⁵, pues también plantea que, en los pequeños actos y prácticas cotidianas, a veces casi imperceptibles, se ejercen formas de resistencia ante la imposición de modelos y políticas dominantes. Estas dinámicas de resistencia están presentes en la vida diaria, pero también en el arte, como puede notarse en algunas obras que han reaccionado, haciendo uso de elementos tradicionales, al paradigma artístico dominante en México. Bonfil Batalla explica cómo la reutilización de objetos habituales constituye una táctica subversiva recurrente:

La situación colonial obliga permanentemente a cambios internos en la cultura de los pueblos oprimidos, bien sea para ajustarse (resistir) a nuevas formas de dominación, o bien para aprovechar los resquicios que permitan ampliar los ámbitos de la cultura propia. Esta dinámica incesante hace uso de la cultura anterior y de los elementos externos de los que se apropia el pueblo, pero también exige la creación constante de nuevos elementos culturales que el grupo inventa. No se trata de inventos espectaculares, sino de modificaciones a veces, casi imperceptibles en los hábitos, los conocimientos, las prácticas y las creencias de la comunidad. Pueden encontrarse innovaciones en el campo de la cultura material, por ejemplo, en la reutilización de productos industriales (casi siempre desechos) para fines completamente distintos de aquéllos para los que fueron fabricados: latas de aceite convertidas en macetas o en candiles; llantas de automóvil transformadas en suelas de huaraches; mecanismos de bicicleta usados para afilar cuchillos, y muchos y muy diversos ejemplos más. Y en todos esos pequeños actos hay invención tecnológica, hay creatividad¹¹⁶.

¹¹⁵ Michel DE CERTEAU, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

¹¹⁶ BONFIL BATALLA, 1987, pp. 198-199.

Dicho de otro modo, en las culturas colonizadas, como la mexicana, se dan modos de apropiación que reinventan lo que les es impuesto. Bonfil apunta que estos actos se dan en muchas ocasiones haciendo uso de los productos de origen industrial, tan abundantes, desechables e invasivos, para apropiárselos con fines completamente distintos, una práctica que, como veremos, han recurrido varios de los artistas de los que tratamos en esta tesis.

2. El Museo de Antropología

Sin embargo, al mismo tiempo, estas tácticas de resistencia pueden llegar a incorporarse desde los imaginarios dominantes acerca de la identidad nacional mexicana, para posteriormente ser exportados, explotados y vueltos iconos de la cultura nacional. Como es sabido, sobre todo entre 1940 y 1920, el gobierno de la Revolución promovió un arte con marcados tintes nacionalistas, basado en la recuperación del carácter popular de la vida cotidiana y de las raíces precoloniales de la cultura en la vida del campo, las artesanías y el folclor. El Museo Nacional de Antropología e Historia, en la Ciudad de México, es un buen ejemplo de este tipo de dinámicas. El recinto fue concebido a principios de los años sesenta por el presidente Adolfo López Mateos, el secretario de educación Jaime Torres Bodet y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, entre muchos otros. Pensado como un espacio que albergara y exhibiera los tesoros del patrimonio arqueológico del país, el Museo buscaba reforzar la idea de que la nacionalidad mexicana se fortalece a partir de sus orígenes prehispánicos, en el centro de los que se encuentra la cultura *mexica*, presente en el nombre del país y de su escudo.

La propia arquitectura del museo, que hace alusión al pasado mesoamericano, pero también a los templos católicos, refleja la ideología del Estado, basada en la combinación paradójica de una exaltación del pasado prehispánico y una negación de las culturas indígenas en el presente. Mientras que las salas de la planta baja están dedicadas a la arqueología, en la planta alta, en un lugar evidentemente secundario, se ubican las salas de etnografía, donde se retratan las culturas indígenas actuales. El discurso que fundamenta la museografía y curaduría de este museo deja claro que la construcción del México actual (que lleva operando durante un larguísimo tiempo) está basada

en la glorificación de un pasado, mientras que el indígena vivo es borrado del presente y del panorama nacional. Resulta muy significativa, a ese respecto, la frase grabada en una enorme pared del interior del museo con la que se despide al visitante: “Valor y confianza ante el porvenir hallan los pueblos en la grandeza de su pasado. Mexicano, contéplate en el espejo de esa grandeza. Comprueba aquí, extranjero, la unidad del destino humano. Pasan las civilizaciones, pero en los hombres quedará siempre la gloria de que otros hombres hayan luchado para erigirlas”.

Como señalaba Bonfil Batalla, el México indígena se concibe como un vestigio de un pasado glorioso, una parte de “las raíces del mexicano”, pero constantemente su actualidad y su presencia en la vida cotidiana son negadas, excepto para ser vendidas a los turistas como portadoras de “un toque de color” exótico y un objeto de consumo para el exterior:

Lo indio queda como un pasado expropiado a los indios, que se asume como patrimonio común de todos los mexicanos, aunque esa adopción no tenga ningún contenido profundo y se convierta sólo en un vago orgullo ideológico por lo que hicieron “nuestros” antepasados. De las culturas indias de hoy, pasado el fervor nacionalista de las primeras décadas, queda una visión folclórica y una sensación multiforme de malestar por cuanto significa de atraso y pobreza y, sobre todo, por la percepción no admitida de que ahí, en el México profundo, se niega cotidianamente al México imaginario¹¹⁷.

En 2012 Eduardo Abaroa retomó este argumento y elaboró la pieza titulada *Destrucción total del Museo de Antropología*. Haciendo referencia a momentos del arte que pusieron en operación la destrucción como el Futurismo, Dada y *Fluxus*, entre otros, Abaroa planteó, con la asesoría de ingenieros civiles, cómo sería la demolición del museo. Con esta propuesta hipotética de destrucción del edificio y el legado prehispánico que se aloja en él, el artista ponía de relieve la contradicción a la que apuntábamos antes: la de un museo que resguarda el legado de pueblos indígenas en un entorno donde éstos viven en una situación de extrema pobreza y ven cómo su cultura y su territorio son constantemente explotados.

¹¹⁷ BONFIL BATALLA, 1987, p. 186.



18. Eduardo Abaroa, *Destrucción total del Museo de Antropología* (2012).

3. Las artesanías

Otro de los instrumentos predilectos del Estado para explotar la idea de identidad son las artesanías. Desde el período revolucionario, se difundieron diversas teorías sobre el arte popular y las artesanías en México, consideradas como el receptáculo y expresión de una “identidad mexicana” que debía preservarse y refugiarse de la contaminación proveniente del mundo moderno. En esta línea se encontraba el pensamiento del Dr. Atl, autor de *Las artes populares en México* (1921), en donde defendía la existencia de rasgos propios de la cultura indígena en México (y en las culturas autóctonas de cada país) que debían ser protegidos de la industrialización. Según Atl, estas peculiaridades se expresaban en el gran sentimiento artístico, la admirable habilidad manual y la fantasía en la población de México. A su vez, se manifestaba en contra de la transformación de las industrias indígenas, puesto que intentar cambiarlas significaría destruirlas. Estas concepciones se asimilaron por el Estado y han servido de plataforma para segregar y explotar a grandes grupos de la población, los de origen indígena, y a difundir su cultura como lo propiamente “mexicano” en provecho de la economía dominante.

A propósito del arte popular, Alfonso Caso plantea la idea de la fusión

racial como lo “propiamente mexicano”, en línea con las teorías acerca del mestizaje de las que ya hemos hablado¹¹⁸. Caso aseveraba que tal producción no era exclusivamente indígena, sino “mexicana”, propia de las culturas europea e indígena. La “mexicanidad” y su arte popular derivaban de dicha síntesis cultural:

Cuando se habla de arte popular mexicano hay que tener en cuenta que no se trata de un arte propiamente indio; esto es, de una manifestación artística o industrial que derive exclusivamente de las técnicas, las formas y los motivos utilizados por los indígenas mexicanos antes de la conquista española; por el contrario, este arte es propiamente ‘mexicano’ porque nuestra cultura actual es el resultado del mestizaje entre las formas propiamente indígenas y las europeas y asiáticas, que empiezan a llegar a México a partir del siglo XVI y se continúan durante los siglos XVII y XVIII¹¹⁹.

Para Caso el arte popular mexicano es eminentemente mestizo, campesino, funcional y ceremonial. Guarda relaciones no sólo con las tradiciones y la fusión de diversas culturas, sino también con el arte mexicano moderno, específicamente con la pintura. Caso participó en la difusión de la cultura hecha desde México, a través de una serie de exposiciones sobre arte popular celebradas en los años veinte del siglo XX, que fueron enviadas a Los Ángeles, al Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México y al Museum of Modern Art de Nueva York¹²⁰. En concreto, se encargó de la selección de piezas prehispánicas expuestas “20 siglos de arte mexicano”, celebrada en Nueva York en 1940 y patrocinada por Nelson Rockefeller, una muestra que reproducía el patrón recurrente en las exposiciones sobre arte mexicano celebradas en el extranjero aunque, en este caso, se incluyó un mayor número de piezas prehispánicas.

La producción artesanal, en ocasiones desdeñada y otras veces glorificada, ha cumplido en el país el papel de ser un elemento substancial para la representación de la identidad nacional. En México, el consumo de artesanías se da por lo general en los grupos acomodados, que algunas veces se reconocen como la “clase intelectual” del país y otras se acercan a lo artesanal a través de las modas ligadas al turismo internacional. Las artesanías forman parte de un modelo de producción que es, en realidad, de carácter industrial, un proceso

¹¹⁸ Alfonso CASO, “El arte popular mexicano”, *México en el Arte*, 30 Noviembre 1952.

¹¹⁹ Alfonso CASO, “El arte popular mexicano”, *México en el Arte*, 30 Noviembre 1952, p. 87.

¹²⁰ Alfonso CASO, “La protección de las artes populares”. En: Becerril Traffon, R. et al, *Antología de textos sobre arte popular*, México, Fondo para el fomento de las artesanías y Fondo Nacional para actividades sociales, 1982, p.69.

capitalista basado en la desigualdad. Lo paradójico es que esta explotación es justificada desde cierto nacionalismo cultural: aunque los productores de artesanías suelen trabajar en condiciones de desigualdad extremas, acordes con la realidad del país, sus obras son exportadas como objetos y símbolos de lo “realmente mexicano”.

4. Reflexiones sobre la identidad en el México globalizado

El levantamiento zapatista con el que México despertó el primero de enero de 1994 tuvo efectos rotundos en la sociedad y la cultura del país. Por primera vez, un pueblo indígena se alzó en armas para exigir un cambio inminente. Demandaban, además de una mejora de sus necesidades, una sociedad plural, multiétnica y más abierta. Este suceso quebró radicalmente la manera en que se entendía la “mexicanidad”, concepto que ya era de por sí problemático. Los artistas que trabajaron durante los años noventa estaban inmersos en este contexto de crisis y participaron, como veremos, del cuestionamiento de las teorías dominantes sobre la identidad mexicana.

En 1989, época en la que iniciaba el auge de la globalización, Néstor García Canclini propuso el término “hibridación” para describir los cambios que estaban teniendo lugar en América Latina¹²¹. Con este concepto, intentaba desmontar la idea de la existencia de “identidades puras”, aisladas de los procesos de globalización. Los nacionalismos podrían considerarse, según Canclini, como instrumentos gubernamentales destinados a insertar a los países dentro de una visión de la modernidad proveniente de las miradas preponderantes. Varios artistas y teóricos en aquella época reflexionaron acerca del sentido que podría tener el término “modernidad” en América Latina, un entorno de constante confluencia entre lo nuevo y lo tradicional, de movimientos entre etnias y clases. Estas discusiones buscaban dismantelar la idea de una realidad dividida entre dos mundos, el de lo tradicional y el de lo moderno, lo indígena y lo europeo, sintetizadas en una identidad dada. Para Canclini, como para Melanie Smith o Abraham Cruzvillegas y otros creadores a los que luego me referiré, la idea de una “modernidad fallida” en México omite la subsistencia

¹²¹ Nestor GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

y convivencia de diversas modernidades en constante cambio: “Dicho de otro modo: no llegamos a una modernidad, sino a varios procesos desiguales y combinados de modernización. Por eso hoy el rasgo más definido, el adjetivo menos indeciso en el discurso de los funcionarios culturales, no es el de nacionalista o indigenista o moderno, sino el que designa a la sociedad como “pluralista”. Pero ¿qué puede significar hoy esta palabra?”¹²². Frente al interés del gobierno de aquella época por modernizar el país y promover una idea homogénea de identidad, muchos artistas llevaron a cabo obras que no apuntaban hacia ideas puras sobre la “nacionalidad”, la “identidad” o la “modernidad”, a diferencia de lo que ocurrió en la primera mitad del siglo XX con el arte muralista.

El papel de lo hibridable fue discutido también por Gilberto Giménez, ara el que existen “zonas de estabilidad y persistencia” en los modos culturales¹²³. De acuerdo con Giménez, la cultura y la identidad son conceptos indisociables, pues la segunda deriva de la apropiación e interiorización por parte de los individuos de ciertos aspectos de la cultura, como los significados compartidos y relativamente duraderos. Por ello, podría afirmarse que la cultura no puede existir independientemente de los individuos, en un espacio abstracto: son éstos quienes la producen en contextos determinados y por ello los procesos culturales se dan en una continua producción y transformación de modelos simbólicos en las prácticas individuales y colectivas. Desde esta visión, la teoría de la hibridación se plantea como insuficiente, ya que solo considera el origen de ciertas formas culturales mas no a los sujetos que las producen, las consumen y que se apropian de ellas para reconfigurarlas. Así, si bien la cultura deriva de procesos de hibridación, pues no existen manifestaciones puras y estáticas, también podemos hablar de zonas de estabilidad que permiten que los sujetos compartan esquemas de sentido, aunque sea temporalmente. Quizás por ello se mantienen diversas prácticas y modos de hacer en la cultura y en la vida cotidiana de la gente, a través de las celebraciones y los ritos.

¹²² GARCÍA CANCLINI, 1989, pp. 152-153.

¹²³ GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto, “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales. Guadalajara, Jalisco, 2005, Conaculta, p.3. Disponible en: sic.conaculta.gob.mx/documentos/834.doc

La teoría de la hibridación que sostenía Canclini, y que representa una forma de entender la identidad fuera de los esquemas cerrados, la ubica dentro de una serie de conceptos como contradicción, mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización. Contrariamente, para Giménez las formas interiorizadas de la cultura recomponen lo híbrido y lo dotan de una relativa unidad y coherencia: la cultura se da como una organización social del sentido en esquemas compartidos, en contextos específicos. La identidad se refiere a individuos que están en relación con otros y no a grupos de personas, en un constante proceso de configuración, y responde tanto a procesos a escala individual como colectiva. Desde esta perspectiva, la identidad, el patrimonio y la cultura están en constante cambio, pero algunos modos de ser permanecen y se reajustan a los procesos actuales.

La línea de argumentación que exponía Canclini es acorde con la propuesta de teóricos de la corriente de pensamiento poscolonial como Homi Bhabha¹²⁴, que ha analizado el modo en que se han construido una serie de prejuicios identitarios relativos a los países colonizados. Para la teoría poscolonial, las estructuras “coloniales” siguen persistiendo incluso en el orden mundial que se inicia con la globalización. Para Bhabha, las sociedades que, según la mirada occidental, no han llegado todavía a la modernidad podrían considerarse, en realidad, contramodernas. Dicho de otro modo, se oponen a la modernidad y a sus tecnologías de opresión y presentan modos híbridos de reinscribir los imaginarios de la “modernidad” y la metrópoli, como lo harán algunas de las obras de los años noventa en las que me detendré más adelante.

Una de las estrategias más habituales de las miradas coloniales es concebir al “otro” desde patrones fijos recurriendo a la construcción de estereotipos. El estereotipo es la base de la formación de la idea de identidad nacional en la que el sujeto primordial, puro, aparece amenazado por las conquistas y modernizaciones. El discurso colonial construye al otro como un otro “degenerado” y, sobre todo, ya conocido, para poder así justificar la conquista, las invasiones y la imposición de sistemas. A la vez, ese “otro” ha de ser reconocible y visible en su totalidad, como ha estudiado Edward Said en su

¹²⁴ Homi K BHABHA, *El lugar de la cultura* (1994), Buenos Aires, Manantial, 2002.

texto clásico *Orientalismo*¹²⁵. Es necesario apuntar que, a la par de los procesos de colonización, ocurre que la identidad que ha sido construida desde la mirada colonial es replicada y repetida por las mismas culturas definidas. Así, por ejemplo, en México el Estado, las grandes empresas y las políticas culturales se han enfocado en construir una imagen unificada de la identidad nacional. Definir la identidad de un país es una tarea ardua pues intenta englobar bajo determinados conceptos una pluralidad en constante cambio y con un pasado sujeto a diversas interpretaciones.

Podemos adoptar el concepto de “hibridez” del que hablaba Canclini para referirnos a lugares en donde tienen cabida identidades no estáticas, no exotizadas. Partiendo de esta idea de “hibridez”, Bhabha plantea un concepto fundamental: el “tercer espacio”. Rechaza la visión de una identidad definida en términos esenciales y la concibe como un espacio inter-medio de negociación de sentidos. Según el autor, toda enunciación se da en un juego ambivalente entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Los colonizadores imponen una máscara a los grupos subalternos, para poder comprenderlos y estereotiparlos desde su propio lenguaje, pero siempre marcando su diferencia, porque su figura siempre será incompleta. Por otro lado, los grupos colonizados re-transforman aquello que les es impuesto, pues su identidad es obstruida. Detrás de este análisis, se halla una crítica a la tradicional relación sujeto-objeto, en la que el sujeto podría aprehender en su totalidad su objeto de estudio y en la que las ideas de representación e identidad son equivalentes. Esta simetría se ve desestabilizada si entendemos al sujeto como una entidad incompleta. En cualquier caso, a partir de los conceptos de “tercer espacio”, “hibridación”, “ambivalencia” o “contradicción”, es posible ubicar una zona, la del “entre”, capaz de cuestionar las visiones esencialistas de la identidad nacional y cultural.

5. La mexicanidad entendida desde el arte contemporáneo

En el epígrafe anterior, hemos podido observar que la discusión sobre la identidad nacional ha dado fruto a una multiplicidad de interpretaciones. Aquí me gustaría apegarme a las propuestas que afirman que, dada la naturaleza abierta

¹²⁵ Edward SAID, *Orientalismo* (primera edición de 1978), Madrid, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2003.

del sujeto, las costumbres y modos de hacer están también en constante cambio. Si bien existen ciertas costumbres que parecerían inalterables, su estabilidad nos puede explicar la historia de una comunidad, mas no una fórmula que defina a todos los individuos que la componen. Por otro lado, también hemos podido constatar que la creación de la identidad nacional ha sido un instrumento importante para el Estado. La inserción al discurso nacional de ciertas manifestaciones artísticas, de la vida diaria y de la cultura en general es compleja y dialéctica, ya que conforme aparecen visiones y manifestaciones críticas ante los discursos hegemónicos, los aparatos de poder los absorben nuevamente. El papel del arte es fundamental en este proceso, ya que en ocasiones trabaja con las expresiones cotidianas como los rituales, los mitos, la cultura popular o lo autóctono, que podrían identificarse con lo que ha sido llamado “áreas de estabilidad”. Así, aun cuando algunas manifestaciones en su momento hayan sido revolucionarias, el aparato estatal termina incorporándolas en su discurso en su beneficio.

En el arte contemporáneo surgido en el México de los años noventa, la idea de una identidad nacional fue puesta en tela de juicio, en parte porque los ideales postrevolucionarios no respondían ya al contexto que se estaba viviendo. La globalización fue acompañada de una gran circulación de artistas, críticos, curadores, patrocinadores y coleccionistas, que se transportaron entre bienales y ferias. Se hizo evidente que los centros hegemónicos estaban en crisis y se empezó a criticar la noción que oponía lo global y lo local: estos dos conceptos se asumieron, más bien como elementos en constante diálogo. Esta entrada del arte mexicano en las redes internacionales se vio reforzada por el desarrollo de internet. En este contexto, muchos de los artistas mexicanos y extranjeros residentes en el país decidieron abandonar los dogmas relacionados con la identidad nacional que el “Neomexicanismo” había defendido en la década anterior. El arte hecho desde los años noventa a partir de lo cotidiano (objetos, prácticas y fragmentos) recuperó ciertos elementos de la cultura local, pero los conceptos “nacionalidad”, “mexicanidad” y “arte mexicano” fueron transformados. No obstante, a pesar de la voluntad por parte de los artistas de huir de la expresión de una identidad nacional, su producción siguió siendo encasillada como “mexicana”, ya fuera porque ciertos elementos del contexto aparecían en sus trabajos o porque se hacían interpretaciones desde los

estereotipos ya conocidos. La lógica capitalista y los grupos hegemónicos hicieron —y continúan haciendo— uso de los antiguos mitos nacionales para alimentar sus motores.

Es interesante poner de relieve cómo algunos de los artistas entrevistados trabajaron y entendieron los conceptos de “arte mexicano” e “identidad nacional”. Abraham Cruzvillegas, por ejemplo, sostiene que su actitud no consistía en oponerse al “Neomexicanismo”, sino la de elaborar un lenguaje propio desde los códigos del arte contemporáneo y desde su propia producción:

Para mí no creo que era [...] ir en contra de algo sino justamente a pesar de algo. Si tú le preguntas a otros artistas, el tema no era ser mexicano o no, sino compartir los discursos y vocabularios del arte como arte, pero desde lo individual, ya no desde lo colectivo como mexicanos ni como comunidad, [...] sino como individuos. Eso se volvió muy importante [...]. La forma en que yo observo y la forma en que los objetos se relacionan conmigo tiene que ver con esa experiencia individual y yo creo que para mí, como para muchos de mi generación, era problemático tener esa presencia tan fuerte de gente que señalaba lo mexicano pero de un modo exotizante, de un modo mercantil [...] y turístico, que es algo que sucede todavía, hay artistas que hacen instalaciones y performances señalando lo mismo. No es mi intención, nunca ha sido mi intención, pero tampoco ir en contra de eso sino hacer algo que pueda hacer paralelamente a toda esa circunstancia. [...] En ningún momento me acuerdo haber escuchado una discusión de qué tan gringo es el arte de Bruce Nauman o si es necesario hablar de eso incluso. En cambio sí era muy necesario para nosotros como una imposición afirmar que éramos o no queríamos ser mexicanistas¹²⁶.

Cruzvillegas comparte la idea de que la “mexicanidad” es un constructo y observa que esta demanda de identificación nacional no es habitual para el arte euroamericano, pues proviene de las consabidas dinámicas mediante las cuales el otro es exotizado y encasillado desde las miradas hegemónicas. Si bien en algún momento se sintió identificado con artistas locales, hoy en día lo está más con creadores de diversas latitudes, ya que varias prácticas que han trabajado con lo circundante del entorno se identifican sin importar su lugar, porque están hechas desde la necesidad y según los modelos económicos subsistentes. Éstas suceden en parte por el fracaso de las aspiraciones de la economía, que trae consigo prácticas alternativas de producción. Para Cruzvillegas, lo que nos identifica en realidad no es una cultura, sino el “fracaso” del progreso en el que se generan este tipo de prácticas:

Me gustaría hablar de que no es tanto una cuestión geográfica o cultural lo que genera soluciones de ese tipo, como las apropiaciones de objetos o apropiarse de prácticas, de modos particulares, sino de situaciones económicas. [...] ¿Qué

¹²⁶ Entrevista a Abraham Cruzvillegas realizada por la autora, Ciudad de México, 5 de marzo de 2013.

es lo que lleva a una persona a invadir un terreno que es ‘pinchísimo’, horrible, asqueroso, que no hay más que ratas y víboras y zacate (es el caso de mis papás) a vivir ahí? La necesidad. Y hay un entorno histórico que tiene que ver con eso¹²⁷.

De la misma generación de Cruzvillegas, Thomas Glassford también trabajó en los noventa con objetos cotidianos, incorporando en su obra elementos de corte industrial, pero también de origen ancestral. El artista, que migró a México a principios de los años noventa, relata en entrevista cómo el ser extranjero en México y el hecho de provenir de una ciudad fronteriza del estado de Texas han marcado su vida y obra. Al llegar a México, se vio inmerso en un entorno artístico en el cual la identidad nacional tenía gran relevancia, pero en el inicio de los noventa participó del cuestionamiento de los conceptos de nacionalidad tan en boga en la década anterior:

Nosotros fuimos muy reconocidos como extranjeros, porque hay ese tipo de reconocimiento en México muy fuerte. Puedes vivir quinientos años, estar nacionalizado hasta las chanclas, tener el águila de oro, lo que sea, y siempre te van a reconocer como extranjero. [...] Aquí hay la línea más pura indígena, la línea más pura, ¡que es muy importante!, del español y luego el mestizo, el criollo y todo este tipo de mestizaje. [...] Yo crecí en un ambiente de fractura total, que es la frontera [...]. En ese sentido, si Estados Unidos es mi tierra madre, México, en otro sentido, es mi tierra patria. Es una zona gris en la que nunca estás. [...] Esa cosa de margen es la base de mi vida [...]. Pero regresando al Centro y a este grupo, pues sí pienso que teníamos el reconocimiento de lo que estábamos haciendo, que era un poco la ruptura con la mexicanidad, con la identidad del Neomexicanismo que fue una síntesis de valores nacionalistas¹²⁸.

A pesar de este alejamiento ante el nacionalismo, en el trabajo de Glassford inevitablemente se colaron los objetos de tinte ancestral, las escenas urbanas, el modo de trabajar de los talleres. Durante años, el artista coleccionó elementos de uso cotidiano, no por sus características decorativas, sino por su carácter “ordinario”, desde recipientes de uso rudo y de factura artesanal hasta objetos industriales como los focos “leds”. La fascinación del artista por este tipo de objetos se centra en los rastros del uso que presentan y en su desgaste, así como en la manera en que éstos se vuelven una extensión del cuerpo humano y una parte primordial de la vida diaria. Esto es visible de manera clara en su

¹²⁷ Entrevista a Abraham Cruzvillegas realizada por la autora, Ciudad de México, 5 de marzo de 2013.

¹²⁸ Entrevista a Thomas Glassford realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de diciembre de 2012.

colección de palos de escobas encontrados o de guajes, una planta de la familia de las cucurbitáceas utilizada desde el México prehispánico con fines rituales. Hoy en día, sobre todo en el México rural, esta planta es usada para elaborar utensilios de uso cotidiano, como cucharas, recipientes, así como para decorar las casas o colocar velas. Al respecto de este fruto, Glassford expone: “Me fascinaron varios elementos. Uno es que cada guaje es individual, a veces tiene más torcido aquí, a veces tiene un “cinturón” más flaco, a veces más alargado arriba, con más cadera, y se vuelven muy figurativos en un sentido. Al mismo tiempo, tienen manchas de la misma piel y cada uno tiene un carácter definido. Son como otros frutos”¹²⁹.

En la obra de Glassford, el guaje actúa como una alegoría del cuerpo humano, pues nos habla de los movimientos migratorios. En efecto, su empleo se ha diseminado en diferentes culturas para llevar a cabo actividades diarias como transportar agua; por otro lado, el guaje también funciona como una herramienta a partir de la cual los antropólogos investigan rutas migratorias de la población humana:

crecí sobre un río, el Río Bravo, en el lado de Estados Unidos, en Texas, en Laredo, pero literalmente sobre la frontera y sobre el río, con la vista dirigida a todos los olores y los sonidos de México. [...] El tener el río al lado, el río era como una fuente en mi vida, una forma de escape, un flujo, un escape al menos visual, una corriente corporal, arterial en un sentido dentro del mismo paisaje. Siempre están estas cosas de paisajes y otras más como de recipientes corporales y más figurativas. Veo a los guajes o a este asterisco como elementos que refieren mucho más a lo corporal y veo más estas piezas de las partituras, hasta los espejos que son un híbrido entre los dos, porque siempre están reflejando, y está la distorsión¹³⁰.

¹²⁹ Entrevista a Thomas Glassford realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de diciembre de 2012.

¹³⁰ Entrevista a Thomas Glassford realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de diciembre de 2012.



19. Thomas Glassford, *Medusa* (2002).

En muchas ocasiones, los guajes aparecen intervenidos por el artista, quien los dota de elementos que reafirman su corporalidad, por ejemplo, adhiriendo en ellos cremalleras, alusivas a la violencia corporal.

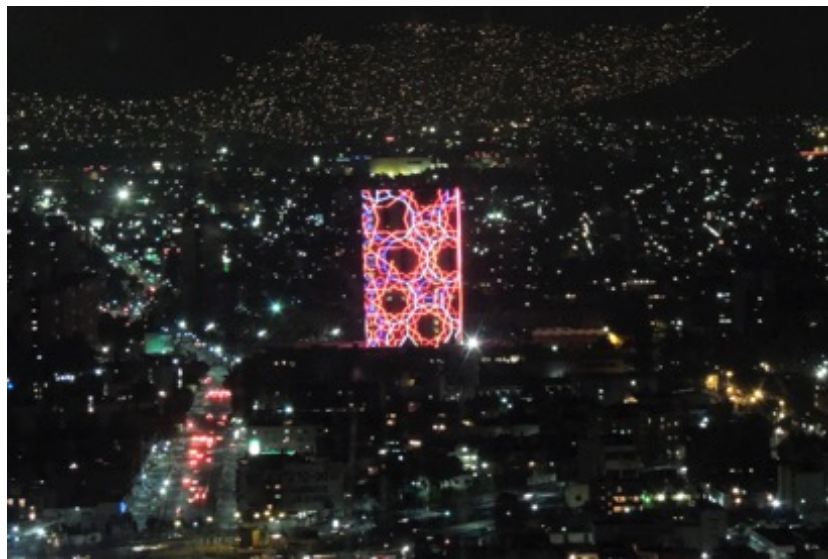
El trabajo con guajes, la evocación al cuerpo, la piel y su interior evolucionó en Glassford hacia la creación de intervenciones in situ como la titulada *Xipe Tótec*, realizada en 2010 en la fachada del edificio del Centro Cultural Tlatelolco, diseñado por Pedro Ramírez Vázquez, en la Ciudad de México. La construcción está ubicada en un lugar cargado de memoria, pues ahí se hallaba la pirámide de Tlatelolco, devastada en la Conquista, sobre la que se construyó una iglesia virreinal y que hoy refleja la manera en que la modernización de la ciudad ha arrasado con los recintos arqueológicos. El edificio fungió durante muchos años como la sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores y, de manera más manifiesta, el espacio que lo circunda recuerda los violentos hechos que ocurrieron en 1968 cuando tuvieron lugar las matanzas de estudiantes.



20. Thomas, Glassford, *Xipe Tótec* (2010).

La intervención en esta edificación consistió en recubrirla por sus cuatro lados de leds rojos y azules, creando formas geométricas inspiradas en las formaciones subatómicas de la naturaleza. Éstas han sido estudiadas por el científico Roger Penrose y su teoría de los “cuasicristales”, que el artista ha investigado en profundidad. El título de la pieza alude directamente a la deidad *mexica Xipe Tótec* (“Nuestro Señor el Desollado” o “El Bebedor Nocturno”), identificado como el dios de la primavera, la vegetación, la abundancia, la fertilidad, la riqueza y el amor, aquel que se quitaba la piel para alimentar a la humanidad. Las luces que recubren la construcción se encienden durante ciertas horas de la noche, para no invadir el espacio visible del vecindario y pueden ser vistas incluso desde un avión. La referencia al dios desollado mantiene una continuidad con su trabajo con “guajes”, ya que éstos poseen una piel, una cáscara. En este caso, el edificio se muestra como un objeto cotidiano alterado, convertido en una especie de contenedor en donde el acto de desollamiento aparece representado en la obra mediante un juego arterial de “leds” rojas y azules, que simbolizan la corporalidad del recinto y que dejan las venas y arterias del lugar descubiertas como si la construcción estuviera desprovista de piel.

Desde la interpretación de Inbar Miller¹³¹, la actitud de Glassford ante esta edificación es heredera del Situacionismo, pues con ella lleva a cabo la decodificación y sanación de un lugar con una gran carga simbólica. El edificio alterado por el artista rehace un mapa de la urbe y el espacio en donde conviven temporalidades diversas: el pasado prehispánico, el colonial y el moderno. La obra de Glassford ilumina el entorno en un acto de sanación de la zona, el edificio se erige como una especie de faro que nos recuerda lo ocurrido ahí y se niega a dejarlo pasar.



21. Thomas, Glassford, *Xipe Tótec* (2010). Fotografía de la autora.

Cercana a Glassford, Silvia Gruner es otra de las creadoras que integraron la escena artística de la Ciudad de México en la época del inicio de la globalización. En gran parte de su producción, experimentó con objetos, cuestionando los supuestos acerca de la identidad nacional y los mitos fundacionales sobre la “mexicanidad”. Si bien ella también paseó por las calles de la Ciudad de México, como lo hicieron varios de sus contemporáneos, eligió elementos que no eran necesariamente de corte industrial, sino artesanal y prehispánico, que en su producción aparecen fragmentados, como si se tratara de extensiones de un cuerpo escindido: bocas, manos, ojos, piernas. Su obra plantea una profunda reflexión acerca de los ídolos, los fetiches, las reliquias, el

¹³¹ Inbar MILLER, “Una obsesión por la ciudad”, en *Sin límites. Arte contemporáneo en la Ciudad de México. 2000-2010*, México, RM, Cubo Blanco, CONACULTA, 2013, p. 14.

pasado, el patrimonio y la memoria, en pos de una reescritura de la herencia cultural, de la historia compartida e individual, en donde pudieran tener cabida otras identidades.

En varios de sus trabajos, la artista juega con sus manos, dedos y boca en relación con pequeñas figuras prehispánicas, algunas veces alteradas, otras construidas con jabón. Un ejemplo es *Don't Fuck With The Past You Might Get Pregnant* (1995), formada por 16 impresiones fotográficas en las que se ve cómo las manos de Gruner interactúan con un conjunto de figurillas de estilo precolombino, en un gesto fálico que parece profanar las esculturas de barro. Éstas están fabricadas a partir de la unión y transformación de piezas prehispánicas originales. Esta referencia es acaso una alusión directa a la forma en la que nos relacionamos con el pasado de México, a partir de una construcción de fragmentos cuyo origen es imaginado, pero simultáneamente recompuesto por discursos dominantes. Detrás de ellos, subyace nuestra historia, pasados múltiples, cambiantes. La interacción de la artista con los objetos sugiere la idea de una profanación de los relatos sobre el pasado y del concepto de lo nacional, de una ruptura con la historia que se presume como homogénea en el discurso oficial. La acción en la que ella interactúa con las esculturas fue primero filmada, y el video resultante fue posteriormente fotografiado. La pieza final es una serie de imágenes que aparecen a través de una pantalla doble, la de la cámara de cine super 8 y la fotográfica, bajo la idea de sumergir a quien las contempla dentro de un medio uterino, lubricado, y que no es del todo nítido, sino semivelado. En palabras de la artista, esta pieza presenta a personajes transicionales, indefinidos por sus características alteradas: "Realmente son inventos, están completamente armados, como está armado el discurso antropológico de este país"¹³².

¹³² Entrevista con Silvia Gruner realizada por la autora, Ciudad de México, 14 de noviembre de 2012.

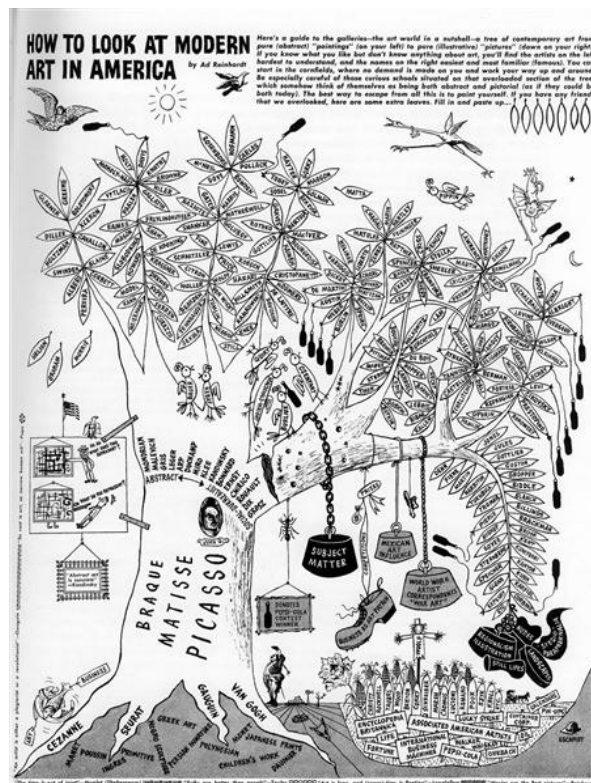


22. Silvia Gruner *Don't Fuck with The Past You Might Get Pregnant* (1995).

En la misma época, Gruner llevó a cabo la obra *How to look at Mexican Art*, un díptico fotográfico en el que aparecen las manos de la artista interactuando con un molcajete, un mortero hecho de piedra volcánica que se utiliza ampliamente en México para preparar salsas y triturar diversos alimentos. El molcajete retratado en las fotografías es el que utilizó la nana de la artista: había pasado por las manos de diversas mujeres de generación en generación, hasta que la piedra se desgastó al grado de ser perforada. Cuauhtémoc Medina¹³³ compara esta obra con una caricatura de 1944 de Ad Reinhardt, *How to look at Modern Art in America*, en la que el artista representó un árbol que contenía la historia y los conflictos del arte de su tiempo. En uno de los troncos del árbol, puede verse colgada una pesa inscrita con las palabras “Mexican Art Influence”. La obra de Gruner, cuyo título Medina relaciona con la caricatura del artista norteamericano, puede verse como un cuestionamiento de la cultura mexicana y la misma noción de “mexicanidad”. En ella las manos de la artista penetran en el agujero del objeto desgastado y de origen ancestral, apuntando así a la ambigüedad del concepto de “lo mexicano”, construido y renovado constantemente a partir de una serie de imaginarios, íconos y objetos. En la obra se puede interpretar el peso de la historia, la gran fuerza que tiene el pasado,

¹³³ Silvia GRUNER, *Reliquias*, México, CONACULTA, 1998.

que aparece roto y erosionado, en la representación cultural de México. La obra plantea la problemática sobre lo contemporáneo en el arte, y recordándonos cómo esta contemporaneidad ha sido absorbida de modos diversos en la cultura del país, sin dejar de entremezclarse con realidades heterogéneas y que difícilmente pueden encasillarse en la idea de una “mexicanidad”, un “arte mexicano”. Las transgresoras piezas de Gruner afirman tajantemente la imposibilidad de devolver el “arte mexicano” a una mirada que busca una producción folklórica, exótica.



23. Ad Reinhardt, *How to look at Modern Art in America* (1944).



24. Silvia Gruner, *How to look at Mexican Art* (1995).

Durante los años noventa la artista trabajó también con las llamadas “venus” prehispánicas. Éstas, según argumenta, no tienen un lugar preciso dentro de la antropología mexicana, pues algunas veces son consideradas juguetes y otras veces símbolos de fertilidad o elementos procedentes de entierros. En *In Situ*, de 1996, la artista juega con figuras prehispánicas introduciéndolas en su boca, un gesto en el que se deglute una representación de la cultura prehispánica, una acción que fagocita un punto ciego de la historia. En *El nacimiento de venus* (1995), la artista elaboró piezas con figuras precolombinas hechas de jabón, algunas veces en forma de la diosa de la inmundicia: Tlazoltéotl.



25. Silvia Gruner, *Venuses* (1995).



26. *Figurillas de Tlatilco*, estado de México, Sala Preclásico del Altiplano, Museo Nacional de Antropología.

Las venus de jabón, cuya forma y rasgos no tan definidos se diluyen paulatinamente conforme el agua las toca, han sido instaladas en varios lugares como en el Ex Convento de la Merced, en la Ciudad de México. Nos hablan acerca de la fragmentación de la historia y cuestionan la idea de que ciertos elementos nos personifican y representan un origen, un pasado, un género. Como lo comentó en entrevista¹³⁴, Gruner tomó como una de sus referencias a las figurillas de Tlatilco, ubicadas en el Preclásico medio en el Valle de México, reconocidas como símbolos de la dualidad y la fertilidad. Las piezas construidas por la artista aquí aparecen como fragmentos, sin un cuerpo definido, asexuadas, como si el tiempo hubiera diluido el notable carácter de fertilidad que suele adjudicarse a las figuras encontradas en este recinto de origen prehispánico: con frondosos muslos y un órgano sexual. Con la reinterpretación de las venus prehispánicas, Gruner apunta directamente al papel de la mujer en la historia, pues en diversas lecturas que se hacen de la cultura nacional el lugar de las mujeres es casi siempre considerado secundario. Las venus de Gruner nos recuerdan cómo las identidades no hegemónicas se diluyen como el jabón, porque finalmente hasta hoy en día los relatos históricos siguen siendo

¹³⁴ Entrevista con Silvia Gruner realizada por la autora, Ciudad de México, 14 de noviembre de 2012.

preponderantemente escritos desde una óptica nacional, no incluyente y patriarcal.



27. Silvia Gruner, *El nacimiento de Venus* (1995).



28. Silvia Gruner, *In Situ* (1996).

La artista Betsabeé Romero ha reflexionado también sobre la problemática respecto a la identidad nacional a través de la cotidianidad, sus objetos y materiales. Su trabajo cuestiona y desmonta la idea de una identidad dada, ya sea mestiza o ligada a otros estereotipos generalizadores, mediante la reinención de objetos de uso y de producción en masa. Entre ellos, son frecuentes los automóviles, las llantas y otras auto-partes, que se fusionan con símbolos prehispánicos, del barroco colonial y frases populares relativas a la memoria colectiva y a fenómenos como la migración. Al recontextualizar estos

objetos, Romero pretende construir vías hacia los significados profundos que tales mercancías tienen. La artista busca fundar espacios intersticiales, limítrofes, donde la identidad y la pertenencia sean resignificados:

mi trabajo tiene que ver con la construcción de significados a partir de objetos que asumimos como lo conocido, como territorios en donde nos movemos con mucha facilidad y con mucho entendimiento y es ahí donde yo creo que un quiebre o un desfase de significados, un desfase semántico puede ser interesante porque todo el mundo lo puede hacer. Entonces esa accesibilidad al objeto me parece interesante porque uno de los temas importantes en mi trabajo son los públicos, el modo en que se leen las cosas y el primer objeto con el que trabajé fue el carro y el carro me llevó a muchas líneas de resemantización que he seguido explorando a partir del carro como un todo pero a partir también del carro deconstruido a partir de sus partes, principalmente la llanta [...] he trabajado en una reubicación de roles entre lo popular, lo culto y lo artesanal y el arte culto en un trabajo de colaboración [...] también esos objetos además de tener un uso cotidiano tienen este lado ritual ceremonial de objetos que tienen un sentido en ciclos, en fechas y que se asocian a ritos colectivos que le dan sentido a una colectividad¹³⁵.

El interés de Romero por los coches y las llantas se explica también como una crítica a la era de la “velocidad” y sus medios de dominación. La llanta, en muchas ocasiones gastada, representa la época tecnológica, global y masificada en la que estamos inmersos hoy, pero, a la vez, refiere a los ciclos y a las memorias compartidas por comunidades. La llanta es, ante todo, un símbolo del cambio, de la memoria y de la posibilidad que tenemos de fundar lugares de lucha, de construir espacios aún dentro de la pobreza y la adversidad. En esa adversidad, y quizás sobre todo en situaciones en las que la gente ha sido expulsada de su propio entorno y obligada a migrar para buscar condiciones mejores, es posible construir espacios sociales para habitar. Para Romero, la rueda simboliza la migración: de ahí que en algunas de las llantas aparezcan intervenidas con imágenes de familias al estilo de las señas de tránsito, en una alusión a la precariedad y el maltrato que sufren las personas que cruzan las fronteras.

¹³⁵ Entrevista con Betsabeé Romero realizada por la autora, 10 de octubre de 2012.



29. Betsabeé Romero, *Al migrante desconocido* (2019).

Las huellas tatuadas por las llantas en el camino, que está en constante construcción, borran, sellan y hacen memoria mientras se transportan. La utilización de coches se mezcla muchas veces en el trabajo de la artista con objetos artesanales, contribuyendo a la reformulación de la idea de una identidad nacional. Frente al ritmo vertiginoso de la tecnología y el consumo, los coches de desperdicio son adornados y preparados para expresar algo más, para convertirse en un lugar para lo sagrado, en símbolo de movimiento desde el pasado hacia un proyecto. Así, según aclara Romero, que el auto es un dispositivo ideal para explorar las contradicciones y la arbitrariedad de la distribución de la riqueza y del establecimiento de las fronteras: “El auto es más símbolo de poder y de clase que vehículo de velocidad y movimiento; el auto es más el sitio de la fragilidad y del accidente que de la seguridad y la tecnología infalible”¹³⁶. Este objeto, que se ha vuelto casi una extensión del hombre y en el que se juegan aspectos sociales, de convivencia o de estatus, tecnológicos y también tradicionales, es apropiado a través de distintas prácticas de resistencia que la artista explora en su obra, en muchas ocasiones trabajando en colaboración con artesanos.

¹³⁶ Zugazagoitia, J., et al, *Betsabeé Romero. Lágrimas negras*. catálogo de exposición), Museo Amparo, 2008. Entrevsta a Betsabeé Romero por Edgardo Ganado Kim.



30. Betsabeé Romero, *Rodable y rompible* (2017).

En conversación, Romero comenta: “con artesanos he trabajado muchos tapones de llanta como con cerámica de Atzompa, talavera, cerámica de Tonalá, coritas de Sonora, yo voy adaptando la forma de las llantas a sus platos, que con una iconografía discutida con ellos, entré en la narrativa de la rueda”¹³⁷.

En otras obras de Romero, la rueda nos remite a la cultura prehispánica, como en *Juego de pelota* (2000), que hace referencia a un juego practicado en diversas culturas mesoamericanas. El trabajo de Romero con este soporte también está marcado por la búsqueda de la descolonización del hule¹³⁸ o caucho, un material de origen prehispánico, que desde la época olmeca fue utilizado para elaborar pelotas mezclando látex del árbol del hule, cuyo nombre científico es *Castilla Elástica*, con una enredadera con flores llamada *Ipomoea alba*, cultivada en las regiones tropicales de México, que contiene látex con sulfuros (azufre). Los antiguos mesoamericanos hacían una incisión en este árbol, extraían la savia y posteriormente la mezclaban con la enredadera triturada para elaborar pelotas y otras figurillas de hule. Como Romero apunta,

¹³⁷ Conversación con Betsabeé Romero por Instagram, miércoles 23 de noviembre, 12:37 p.m.

¹³⁸ El “hule”, del náhuatl *ulli*, es sinónimo de caucho o goma elástica. (Real Academia de la Lengua Española).

éste posee similitudes con el chicle, proveniente del árbol Chicozapote o *Xicotzápotl*, conocido también como "el árbol del chicle" (*Manilkara zapote*). El chicozapote contiene una resina que es extraída de su corteza, látex llamado *tzictli* o chicle, la materia prima con la que se elabora la goma de mascar, conocida en todo el mundo. Romero habla de un paralelismo entre estos dos materiales, pues ambos, de origen mesoamericano, fueron utilizados con fines rituales, hoy son símbolos de la cultura del consumo y el desperdicio. La artista quiere así descolonizar los objetos de la sociedad de consumo, para invertir su sentido y dotarlos de nuevas vidas, en un movimiento cíclico que recuerda las cosmovisiones de las culturas prehispánicas como la azteca:

Yo retomo algo que evidentemente al estar en desuso y al estar usado, refiere a la basura, es algo que ya no sirve y que cuando no sirve tiene una vida 99.9% más grande que la que tuvo en vida, por decir poco. [...] Yo retomo la llanta inútil pero como material y por eso la referencia a lo prehispánico, para regresarla en sentido contrario a esa reutilización del hule en estas formas que además muchas fueron redondas porque el hule se usaba para hacer las pelotas del juego de pelota, por ejemplo. El hule también era líquido, el "Olín", que se derramaba en las ceremonias prehispánicas en los rituales de muerte. Estos círculos no se usaban de rueda pero sí se usaban de juego de pelota, de piedras de sacrificio que eran también exactamente así, redondas. [...]. Todo era cíclico en cuanto a la interpretación del universo y de sus ciclos, el círculo es absolutamente importante también en el reciclaje de la historia no lineal, una historia vista desde el devolverla a un ciclo que da vueltas. [...]. El arte en muchos sentidos para mí es un ejercicio de resistencia a la velocidad ya sea porque la forma de conocimiento que propone un mensaje artístico tiene que partir de una lectura que se ve en otro tiempo, que no es el de los medios masivos¹³⁹.

139 Entrevista con Betsabeé Romero realizada por la autora, 10 de octubre de 2012.



31. Betsabeé Romero, *Juego de pelota* (2000).

En varios de sus trabajos Romero hace énfasis en los rituales y en la devoción que rodea a los íconos venerados. Le interesa la forma que la devoción colectiva decora los íconos (a un grado tal que terminan escondidos entre flores, mantos, adornos), así como la capacidad que tienen los rituales de plantear una ruptura al circuito de consumo: incluso en los lugares con más carencias, las celebraciones son abundantes. Los coches re-hechos son un símbolo de esta ruptura, pues son objetos de reciclaje y de resignificación. Un ejemplo interesante a este respecto es la instalación *Ayate Car*, con la que Romero participó en el certamen *In Site* de 1997. Realizada en la Colonia Libertad, barrio de la ciudad de Tijuana, la pieza fue colocada cerca del muro de la frontera entre México y Estados Unidos con la ayuda de la comunidad de Tijuana. Se trata de un coche provisto de diez mil rosas secas dentro y pintado con la imagen de un manto de flores. En la tradición del arte colonial mexicano, este motivo aludía al mito de la aparición de la Virgen de Guadalupe ante el indígena chichimeca Juan Diego. Según la leyenda católica, la Virgen de Guadalupe le ordenó a Juan Diego que cortara unas rosas que misteriosamente acababan de florecer en lo alto del cerro para llevarlas al obispo en su ayate. La tradición refiere que cuando Diego mostró al obispo las hermosas flores, se apareció milagrosamente la imagen de la Virgen, llamada más tarde Guadalupe por los españoles, impresa en el

ayate. La pieza nos habla de la creación de lugares sagrados en el contexto migratorio, en el cual se juega la vida cotidianamente. Por otro lado, también nos recuerda que, a pesar de que se colonizan las identidades consideradas subalternas, existen espacios para fundar nuevas subjetividades y comunidades.



32. Betsabeé Romero, *Ayate Car* (1997).

Una obra de este género es la que la artista realizó en Chimalhuacán, uno de los basureros del D.F., titulada *Como un jardín en pajar*. La intervención consistió en la construcción de un jardín que colgaba de un camión escolar y se desplazaba por las calles recientemente asfaltadas. De esta forma, el camión se convertía en la única zona verde del lugar, respondiendo a la creciente urbanización de las ciudades actuales. El interés de la artista por crear espacios naturales en medio de la urbe está presente en otras propuestas como en *Maceta ecológica* (2001) realizada en la colonia Buenos Aires, un barrio de México D.F. conocido por ser un lugar de venta de auto-partes robadas, o en *No todo lo que es verde brilla* (2007), donde varios “vochos” (término coloquial utilizado para nombrar el famoso Volkswagen Tipo 1) de color verde parecían surgir de una fuente. A propósito de estas piezas, la artista comenta:

Esta historia del lugar dentro del lugar y de la frontera entre un territorio de significación y otro es un tema que me importa muchísimo definitivamente. Y por los lugares fronterizos y los objetos fronterizos y las relaciones fronterizas, [...] porque todo eso me parece que es tan geográfico que es situacional, que por ejemplo la frontera por eso es frontera sur. Después empecé a buscar las fronteras adentro de la Ciudad de México, entonces sí, hacer un circuito cultural en la peor colonia de México, la Buenos Aires, va más allá del carro, es buscar

otra manera de calle. [...] En la Buenos Aires no era sólo el tránsito de la gente, sino también de los medios, siempre son el sujeto del espacio amarillista. Yo creo que es precisamente darles visibilidad a esos fenómenos de resistencia, hacer visible que la economía de un mercado de una ciudad tan inconmensurable como esta no es como nos las explican, a veces el arte reflexiona sobre esto, que no es importante para la economía¹⁴⁰.



33. Betsabeé Romero, *No todo lo que es verde brilla* (2007).

Dentro de este tipo de reflexiones sobre la identidad nacional desde lo cotidiano, se encuentra el trabajo que la artista Teresa Margolles ha realizado con elementos vinculados a la violencia. El fenómeno de la muerte y la violencia ha sido, sobre todo desde el mandato del expresidente Ernesto Zedillo, una característica casi distintiva de la identidad del país y se ha propagado por los medios de comunicación e incluso las series de Netflix. La obra de Margolles nos enfrenta con hechos sangrientos y crudos que son ya cotidianos, contraponiéndolos con los ideales de nación promovidos durante tanto tiempo por el Estado. A través de distintos medios como la fotografía, el video, la instalación y la realización de acciones, la artista reflexiona sobre las implicaciones socioculturales de la muerte y la violencia, como apunta Violeta Celis:

Uno de los aspectos más inquietantes de la obra de Margolles es su capacidad para develar las distintas economías emocionales, financieras y simbólicas,

¹⁴⁰ Entrevista con Betsabeé Romero realizada por la autora, 10 de octubre de 2012.

que explotan y que capitalizan la marginalización de la muerte como ‘cuerpo abyecto’ y como metonimia de un corpus social en decadencia. Muchas piezas recurren al emplazamiento de residuos físicos o de evanescentes secreciones, que han sido obtenidos a través de recolección, trueque o robo. Por lo general, la descomposición de la materia de origen humano es des-objetualizada, y su carácter corpóreo hecho irreconocible como humano y emplazado como prueba testimonial de una catástrofe social. Rehuyendo cualquier artificio que pueda estetizarlos como reliquia o como ritual, las piezas de Margolles siempre reclaman su pertenencia natural al presente cotidiano de la experiencia de exhibición, bloqueando la posibilidad de teatralizar en lo simbólico nuestra pertenencia al proceso mismo de una vida (comunitaria) en perpetua descomposición¹⁴¹.

Entre 1990 y 1997, Margolles formó parte del colectivo artístico *SEMEFO* (siglas provenientes del Servicio Médico Forense). Se formó de manera autodidacta, en el contexto del rock punk mexicano de los ochenta, el underground de las drogas y la violencia de la urbe post-terremoto de 1985. Participó en los servicios técnicos de la morgue en la Ciudad de México durante años, experiencia que devino en una obra de resistencia social y denuncia del contexto sociopolítico mexicano. Fue en ese momento cuando empezó a interesarse por las evidencias de cuerpos en descomposición. Se centró en analizar lo que ella denomina “la vida del cadáver”, es decir todo lo que ocurre alrededor de estos restos, creando performances, videos y utilizando objetos relacionados con el contexto de las morgues. Los objetos con los que trabaja refieren a la muerte, la violencia y la degradación orgánica, de los que se sirve para resignificar aspectos cotidianos. En muchas de sus obras, toma material y desechos de la morgue como sábanas ensangrentadas o usadas por enfermos. Por ejemplo, para la Bienal de Venecia en 2009, Margolles expuso la obra “Sangre recuperada”, que consistió en una serie de telas con lodo y sangre, con las que se limpiaron lugares donde fueron encontrados los cuerpos de personas asesinadas en México.

¹⁴¹ Violeta CELIS *et al*, *Carga útil, 39 artistas contemporáneos en el MAM*, México, Museo de Arte Moderno, 2012, p.17.



34. Teresa Margolles, *Sangre recuperada* (2009).

Sus creaciones provocan estados de choque apelando a la realidad social y cultural del lugar. Margolles parte de la pregunta “¿cuánto ha experimentado un cadáver?” y, a partir de ese interrogante, nos habla de las implicaciones que tiene la violencia a distintos niveles: directos, simbólicos, experienciales. Parte de la muerte, la violencia y la degradación orgánica para resignificar aspectos cotidianos: podría decirse que en su trabajo la violencia se ha vuelto una especie de *ready-made* excedido. Por otro lado, sus instalaciones pueden verse también como una crítica al mercado del arte: son propuestas inclasificables e inconsumibles como objetos de mercancía, zonas de perturbación que cuestionan el límite entre lo muerto y lo que se considera apto para ser expuesto en el marco del arte contemporáneo globalizado actual.

En sus piezas recientes, alude explícitamente a la situación actual de México, donde la muerte, el narcotráfico y la lucha en contra del mismo han creado un ambiente que podría equipararse al de una morgue en constante crecimiento. Por ejemplo, en la Bienal de Venecia de 2009 Margolles presentó la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, comisariada por Cuauhtémoc Medina. Como parte de esta intervención, realizó una acción en el edificio Rota Ivancich, donde el suelo fue limpiado cada día con agua mezclada con sangre

de gente muerta a causa de la violencia en México¹⁴². Del mismo modo, también ha creado joyas que presentan abolladuras por el impacto de balas o fabricadas a partir de pedazos de vidrio, resultado de “balaceras” y matanzas.



35. Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, *Bandera* (2009).



36. Teresa Margolles, *Ajuste de cuentas* (2007).

¹⁴² Néstor GARCÍA CANCLINI, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Argentina, Katz, 2010, pp. 226-227.

Otro ejemplo de estas referencias a la situación actual de México es la obra *Las llaves de la ciudad*, realizada en 2011 en Matadero, Madrid. Margolles invitó a colaborar en esta pieza a Antonio Hernández Camacho, dueño de un negocio en Ciudad Juárez, en el que se graban palabras en llaves a modo de recuerdos de la ciudad. Su participación consistió en narrar su historia como habitante de una urbe que ha sido transformada por la violencia, que ha ido ahuyentando al turismo local y le ha dificultado el ganarse la vida.



37. Teresa Margolles, Rafael Burillo, *Las llaves de la ciudad* (2011).

En conclusión, a lo largo de este capítulo, hemos estudiado el giro que se produjo en el arte mexicano en los años noventa. A diferencia de las alusiones constantes a los iconos nacionales características de los ochenta, se dio una transición hacia un arte que hablaba sobre el estado global de las cosas y que incorporaba elementos de la vida diaria y de las costumbres locales con el objetivo de plantear la problemática misma de la identidad, poniendo de relieve las contradicciones y el carácter obsoleto de una visión de la identidad gestada a principios del siglo XX e instrumentalizada por el Estado mexicano. Todos los artistas analizados en este capítulo exploraron desde lugares propios este asunto, ya fuera por medio de objetos artesanales, iconos prehispánicos y coloniales, elementos producidos en serie o de la violencia devenida en objeto distintivo del México actual, como en el caso de Margolles. Todos ellos utilizaron de algún modo aquello que les era cercano, más banal y cotidiano, para dotarlo de nuevos significados y alcances.

Capítulo 3. Diálogos con el arte contemporáneo europeo y estadounidense: trayectos de ida y vuelta entre lo global y lo local

Para los artistas de los noventa, además del diálogo con los conceptos de “modernidad” y “mexicanidad” discutidos en los apartados anteriores, la relectura de referentes del arte contemporáneo europeo y estadounidense fue otro de los elementos que propició el surgimiento del tipo de obras que se estudian en esta tesis. Aquí se discutirá cómo varios de los artistas que crearon obras con elementos cotidianos en México en la década de 1990 dialogaron con diversos momentos del arte contemporáneo de Estados Unidos y de Europa, especialmente los relacionados con el uso de objetos comunes.

Pero ¿cómo se interpretaron estas tendencias durante la entrada de México a la época global, desde la realidad del arte mexicano, en la que habían imperado el objeto barroco y los símbolos nacionales depositados en las cosas? Aquí se hará una revisión de los entrecruzamientos con el arte euroamericano, para comprender mejor los nuevos lenguajes que empleaban estos creadores. Este proceso se dio, por una parte, porque el arte de los años noventa era muy distinto al del periodo “Neomexicanista” de los años anteriores, como vimos en el capítulo anterior, y tampoco buscaba seguir siendo mirado desde los cánones de un arte en donde abundaban los símbolos nacionales. El arte de los noventa en México utilizaba códigos internacionales y manifestaba así un interés por dejar atrás los estándares de antaño. No obstante, la lectura de la historia del arte europeo y estadounidense no se llevó a cabo como una repetición sino, sobre todo, a partir de lecturas críticas elaboradas desde contextos particulares (locales y personales).

Es importante apuntar que estas piezas no consistieron en una repetición de antecedentes de la historia del arte. Los conceptos “contradicción” y “antropofagia” podrían dar cuenta del fenómeno de la hibridación al que se refirieron tanto Canclini como Bhabha y que Gerardo Mosquera¹⁴³ identificó como fundamentales en los procesos anticoloniales. Estos conceptos pueden ayudarnos a entender de qué modo los artistas relevaron las referencias

¹⁴³ Gerardo MOSQUERA, “Contra el arte latinoamericano”, conferencia en el Centro Cultural España, Córdoba, 2009, pp. 5-6.
http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf
[Consultado el 28 de julio de 2014].

provenientes de la historia del arte de Estados Unidos y de Europa. De esta forma, si bien podría decirse que todas las culturas son híbridas en un sentido antropológico, lingüístico y semántico, pues están permeadas unas por otras, ya sea desde el dominio o la subordinación, la apropiación cultural no se da pasivamente: los elementos se transforman según los contextos. Así, Mosquera afirma: “Si bien la apropiación es un proceso siempre presente en toda relación entre culturas, resulta más crítica en condiciones de subalternidad y postcolonialismo, cuando hay que lidiar de entrada con una cultura impuesta desde el poder. En este sentido, se ha llegado a afirmar que las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una ‘cultura de la resignificación’ de los repertorios impuestos por los centros”¹⁴⁴.

La “antropofagia”, concepto proveniente del modernismo brasileño, acuñado por Oswald de Andrade en 1928 ha sido recurrentemente citado para comprender la incorporación crítica de las referencias artísticas euroamericanas desde una visión anticolonial, y comprender así la postura de muchos creadores frente al arte hegemónico. Como ocurrió en muchos países latinoamericanos, en México esta dinámica se ha dado por la larga historia de dominación y conquistas, que ha derivado en múltiples manifestaciones culturales que ponen énfasis en la problemática entre la identidad local y la identificación con la cultura de los países colonizadores. A diferencia de la “mímesis” de Bhabha, que identifica la imposición de una máscara al subalterno y ante la que éste se resiste en medio de la ambivalencia entre lo que se es y no es, la antropofagia es una metabolización activa, voluntaria, en la que el sujeto dominado deglute y se apropia de lo que le es útil de la cultura ajena, negando de este modo la idea tradicional y conservadora sobre la identidad. La famosa frase de Andrade, “Sólo me interesa lo que no es mío”, invierte la idea de una identidad definida de los pueblos colonizados y nos habla sobre las tendencias en América Latina desde los días tempranos de la colonización europea. En estas dinámicas, la hibridación aparece en una interrelación contradictoria de elementos, haciendo evidente la caducidad de los proyectos modernizadores e identitarios. El concepto de antropofagia es crucial para entender estos movimientos, pues el

¹⁴⁴ MOSQUERA, 2009, p. 8.

sincretismo y la apropiación no son suficientes para dar noción de lo que Mosquera llama el “desde aquí”¹⁴⁵. Más que transformar de forma crítica la cultura impuesta en beneficio propio, podría hablarse de procesos mediante los cuales los artistas han elaborado una meta-cultura desde sus propias perspectivas. Es decir se trata más que de una apropiación crítica y creativa de las culturas hegemónicas, de la elaboración de piezas de corte internacional en donde se narran contextos propios y personales, históricos, culturales, sociales desde lenguajes internacionales. El contexto deja así de ser un concepto cerrado que de pie a una reducción estereotipada de las culturas locales, para hacer lugar a un espacio “desde donde” se construye el arte.

Es a partir de esta perspectiva que en este capítulo se llevará a cabo un estudio sobre la producción de artistas que trabajaron con lo circundante de sus entornos, retraduciendo referentes del arte desde sus contextos personales, sociales y que generaron lecturas de corte global. Detallaremos cómo estos creadores relevaron tales influencias que habían conocido a partir de la búsqueda de información y de las experiencias de personas procedentes de otros países. A este respecto, puede ser esclarecedor el siguiente fragmento de una de las entrevistas que el crítico estadounidense Benjamin Buchloh le hizo a Orozco, en la que el artista manifiesta que su educación fue igual a la de cualquier niño de un país europeo. Me interesa poner de manifiesto esta cita no porque sea indiscutible, pues al contrario creo que es muy difícil que el contexto mexicano no halla tenido en Orozco un gran peso, sino porque creo que evidencia el modo en que el creador quería ser visto y leído, es decir, como un artista contemporáneo internacional:

crecí en el interior de la cultura occidental. La educación que tuve y la información que tuve como mexicano son muy parecidas a las que podría tener un niño europeo. Por supuesto, hay diferencias y hay algunas cosas que son distintas, pero creo que estas diferencias son similares a las que pudiera haber entre un niño español y un niño británico mientras están creciendo. Así que creo que no tiene que ver con ser extranjero. Yo crecí en el mundo del arte y estudié en la academia, en México, aprendiendo las mismas cosas que aprende cualquier estudiante en cualquier parte del mundo, incluyendo estas prohibiciones de las que hablamos, así como lo que se ha hecho antes en la historia del arte. Pero el paso más importante para un artista, o por lo menos para mí, es el restablecer o desarrollar contacto, tender puentes con la realidad, sea lo que sea eso. Esa cosa que está fuera de nosotros, que necesitamos

¹⁴⁵ MOSQUERA, 2009, pp. 15-16.

conocer, que queremos conocer para entender el mundo, para entenderse uno mismo y para entender el tiempo en que vivimos¹⁴⁶.

Si bien todos estos artistas discutieron con las referencias del arte preponderante para llevar a cabo la creación de sus trabajos, los procedimientos que éstos pusieron en juego eran mucho más complejos, pues generaban nuevos lugares simbólicos y lenguajes creados desde la cultura local, en la que el objeto tiene un gran peso en la tradición, y desde las situaciones personales de cada uno de ellos. El caso de Orozco podría reforzar esta afirmación:

Si un objeto escultórico de Orozco parece hundirnos aún más en nuestra proyección y expectativas respecto al primitivismo, también responde de inmediato -en la misma medida- recordándonos la destrucción histórica ejercida por el mundo occidental sobre las culturas en las cuales, una y otra vez, se declara redentor estético. Las esculturas de Orozco se articulan en los modos de reflexión más complejos y en los lenguajes del modernismo de Europa occidental y Estados Unidos. Su acento en el procedimiento, el gesto y la morfología de su escultura parecen confirmar la síntesis de las articulaciones materiales y gestuales que postularon el arte *povera* y la escultura posminimalista de fines de los sesenta. Y, sin embargo, cada una de las obras de Orozco se rebela de inmediato ante cualquier intento de asimilarla, sin más, a la perspectiva europea o estadounidense ('has adquirido aptitudes, pero has llegado tarde') con una articulación explícita: reafirmando su independencia histórica y geopolítica en términos de su propia historia cultural y de sus diferencias específicas respecto al modernismo occidental¹⁴⁷.

En el análisis sobre la obra de los artistas que se valieron de referentes claramente asociados con el entorno cotidiano de México en los años noventa, se pueden observar diversas referencias al arte europeo y estadounidense, pero estas citas y reappropriaciones fueron transgredidas de forma creativa y crítica, y puestas en diálogo con el contexto local y personal de los autores. La globalización de los años noventa desembocó de esta forma en reflexiones acerca del lugar de México como periferia y en el entendimiento de que el arte contemporáneo mexicano no es derivativo o procedente de los centros hegemónicos, sino que en él participan una multiplicidad de elementos de diversos lugares físicos y simbólicos. Así también, para los artistas el hecho de ser o no mexicanos era y es algo secundario, pues sus trabajos, como los de cualquier artista de otro lugar, ponen en juego contextos diversos y procesos individuales.

¹⁴⁶ Benjamin BUCHLOH, "Benjamin H. D. Buchloh conversa con Gabriel Orozco en Londres", en Buchloh, *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, 2005, p.218.

¹⁴⁷ Benjamin BUCHLOH, "Rechazo y Refugio", en Buchloh, 2005, p.15.

Gabriel Orozco, objetos encontrados en tránsito

El caso de Gabriel Orozco, una vez más, muestra la poca pertinencia que tiene el intento de concebir el arte hecho desde México o por creadores nacidos en México como “característicamente mexicanos”. Aunque muchas veces se ha querido hacer una lectura de su obra en clave nacional, Orozco es uno de los artistas mexicanos contemporáneos más internacionales: en el año 2000 ya se habían escrito importantes críticas sobre su obra, y su trabajo y fama fuera de México eran una especie de mito para los artistas del país. Fue ese mismo año cuando el Museo Tamayo realizó la primera retrospectiva individual sobre su trabajo, pero para ese entonces Orozco ya había expuesto en importantes centros internacionales como el Museo Reina Sofía en el año 2000, en 1998 en la Bienal de Berlín y en la Bienal de Sao Paulo, en 1997 en la Bienal Whitney y en 1993 en la Bienal de Venecia, entre otros tantos lugares.

Según Daniel Montero¹⁴⁸, la exposición del Tamayo hacía patente que la obra de Orozco era empleada para crear “ilusiones de otredad” en el arte contemporáneo global, mientras que en el contexto local se hablaba de situaciones específicas del arte contemporáneo mexicano. Su obra, como afirmó Canclini¹⁴⁹, ha sido en ocasiones considerada un símbolo del “arte mexicano” y se ha visto en sus piezas rasgos “característicamente mexicanos”. Y aunque Orozco nació en México y parte de su formación ocurrió ahí, fue uno de los primeros artistas contemporáneos mexicanos que se insertó en el tránsito globalizado del arte. Este aspecto, aunado al hecho de que a lo largo de su trayectoria su producción ha estado permeada por múltiples referencias a diversos momentos de la historia del arte, nos permiten hablar de una obra en donde ni la identidad nacional ni la globalidad juegan un papel central. Orozco procura hacer obras que puedan involucrar diferentes contextos e interpretaciones y ha realizado una gran variedad de piezas para sitio específico, que responden a una concepción de sí mismo como ente móvil y a ciertas situaciones específicas como temporales.

Es interesante analizar qué momentos del arte releía Orozco en sus obras hechas de desechos, objetos y rastros provenientes del entorno urbano. El

¹⁴⁸ MONTERO, 2014.

¹⁴⁹ GARCÍA CANCLINI, 1989.

artista llevó a cabo varias obras que apuntaban al “objeto encontrado”, en la línea abierta por Dada y el Surrealismo, y en gran medida al *ready-made* duchampiano, tendencias con las que pudo haber estado en contacto en sus viajes a París. La crítica de arte Itala Schmelz recuerda la obra temprana de Orozco:

En la palapa contigua a la nuestra acampaba un grupo que me resultaba atractivo. Una tarde me dediqué a observar a uno de ellos que, con absoluta seriedad, realizaba una actividad indefinible. Sobre una mesa hizo una gran pirámide de arena y comenzó a fotografiarla desde muchos ángulos; después tomó una silla rota y oxidada, y también la fotografió, con penetrante atención. Me sentí intrigada por su quehacer, sin alcanzar a entender por qué lo hacía. Varios años después encontré esas fotografías publicadas en sus catálogos. Se trataba, ni más ni menos, de Gabriel Orozco, reconocido como uno de los más grandes artistas de nuestro tiempo. [...] Entonces pude entender que Orozco había convertido su sensibilidad para contemplar el entorno y volver a dar belleza a lo desechado en un arte conceptual¹⁵⁰.

Como apunta Schmelz, Orozco fue el primero de los artistas mexicanos de su generación en poner en uso la recuperación de prácticas y objetos cotidianos. Estuvo desde etapas tempranas de su trayectoria involucrado con el arte europeo y estadounidense, primero porque desde niño estuvo en contacto con el arte por su contexto familiar y luego porque pudo viajar a París, desde 1982, a Madrid y a Nueva York, sobre todo entre 1991 a 1993. Posteriormente, ha viajado por un gran número de lugares, de donde ha adquirido experiencias y referencias, visitando museos, entablando amistades con diversos artistas. Por todo esto, tuvo más facilidad que otros creadores para dialogar constantemente con el *ready-made*, el arte conceptual, el Povera y Minimal, que propiciaron su asimilación a la escena del arte contemporáneo y que se convirtiera en una referencia importante para artistas más jóvenes que él con los que dialogaba.

El propio Orozco reconoce la influencia que ha ejercido en él la obra de Duchamp en una entrevista que le hizo Han Ulrich Obrist en 2003:

GO: Había dos puntos de tensión en mi uso de los objetos a comienzo de la década de los años noventa. Uno de ellos era el objeto como producto secundario de una acción que sucede en la realidad. El otro era la inserción de un objeto cotidiano, y de su función, en el contexto del arte. Como objeto útil, que todavía se puede usar en su capacidad original. Siempre intento que ambas cosas estén presentes al mismo tiempo; *La DS*, por ejemplo, es el producto secundario de una acción escultórica muy específica. Pero también fue importante para mí el hecho de que todavía te puedes subir al coche y sentir

¹⁵⁰ SCHMELZ, 2010, pp. 12-13.

el movimiento. Es lo mismo que sucede con *Elevador*. *Caja de zapatos vacía* sigue siendo una caja, y como tal recibe lo que sea que pueda ser puesto en una caja de zapatos después de que los zapatos ya no están. La *Piedra que cede* se sigue transformando con las huellas digitales de los espectadores activadores. Esto nos trae de nuevo a la idea de Duchamp de que el público hace mitad del trabajo¹⁵¹.

Además de Duchamp, Orozco también ha señalado el interés que siente por la escultura inglesa, como la de Tony Cragg, que conoció durante su estancia en España de 1986 a 1987, mientras que Buchloh ha insistido, en repetidas ocasiones¹⁵², en relacionar su obra con la producción de Eva Hesse o Piero Manzoni. Aunque es complicado rastrear todas las influencias en la obra de un artista, y más si es tan reconocido internacionalmente, lo que es cierto es que Orozco hablaba lenguajes globalizados y locales, que marcaron a muchos de los artistas de su generación, como a los que compartían con él el Taller de los viernes: Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, Doctor Lakra o Gabriel Kurie.



38. Gabriel Orozco, *Gatos y sandías* (1992).

La huella de Duchamp y Manzoni es evidente en la forma en que Orozco mezcla objetos encontrados con otros manufacturados o comestibles, dando lugar a piezas elaboradas con naranjas, sandías, latas de sardinas, que se intercalan con desechos, como envases, partes de caucho u otros tantos elementos. Como en el caso de Duchamp, nos encontramos con frecuencia en

¹⁵¹ Hans Ulrich OBRIST, "Entrevista a Gabriel Orozco en París", en Buchloh, 2005, p. 213.

¹⁵² BUCHLOH, 2005.

Orozco con elementos como la conglomeración de objetos en cajas, la conjunción de elementos que parecerían dispares o la aparición de juegos semánticos en los títulos de las obras. El *ready-made*, con su singularización del objeto producido en serie y su recontextualización en otro marco de exhibición, aparece constantemente en su trabajo. Piezas como su caja de zapatos vacía, el *Citröen DS*, un elevador hecho a escala humana, las pelotas de fútbol con las imágenes invertidas o las bicicletas entrelazadas son una muestra de la reconfiguración de lo cotidiano en su trabajo.



39. Gabriel Orozco, *Cuatro bicicletas* (*Siempre hay una dirección*), (1994).



40. Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, (1913).

Por otro lado, en la línea abierta por los dadaístas y los surrealistas, Orozco recurre también habitualmente a la práctica del paseo como estrategia para crear piezas con objetos encontrados, intervenciones y fotografías. En una entrevista con Santamarina, señala: “La idea del paseante, del caminante en la ciudad que hace intervenciones o encuentra cosas, empezó en España, cuando estaba en Madrid, porque ahí tenía un estudio muy pequeño, además helado, sin calefacción. En 1986, acabando mi carrera, me fui a Madrid. Me inscribí en

unos cursos del Círculo de Bellas Artes, y me dediqué a caminar por la ciudad haciendo cosas”¹⁵³.

En sus largos análisis sobre la obra del artista, Buchloh se refiere también al impacto en su producción del arte de los años sesenta en Estados Unidos y Europa, como el Minimalismo el Postminimalismo y el arte Povera, con las que la obra de Orozco ha sido en muchas ocasiones comparada. Orozco se ha inspirado en las nociones procesuales de Richard Serra, en los eventos intervencionistas en fragmentos arquitectónicos de Gordon Matta-Clark, y en otras referencias de la historia del arte que se entremezclan en un trabajo que se construye fuera de las convenciones de la escultura y que ha creado obras que experimentan con materiales, iconografías y procesos escultóricos no tradicionales. Para Buchloh, la producción de Orozco tiene también puntos en común con la de Robert Rauschenberg porque en ambos nos encontramos un vínculo entre el arte y la vida, con la creación de instalaciones con objetos de uso común y desechos y con la elaboración de fotografías, así como con el almacenaje de los objetos en cajas¹⁵⁴. Buchloh compara, por ejemplo, la instalación que Rauschenberg elaboró en 1953 en los Jardines Pinicio en Roma, titulada *Personal Fetishes*, con algunas obras de Orozco en las que también es claro el deseo de relacionar el arte y la vida, como *Yogurt Caps* (1994), en la que el artista mexicano plasmó un envase de yogurt visto desde la ventana de su estudio.

¹⁵³ *Gabriel Orozco*, Guillermo Santamaría (comis.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Cristal, Madrid, del 8 de febrero al 18 de abril de 2005), 2005, p. 27.

¹⁵⁴ Benjamin BUCHLOH, “La escultura entre el Estado-nación y la producción de mercancía global”, en Temkin et al, *Gabriel Orozco*, Londres, Tate, 2011, pp. 13-14.



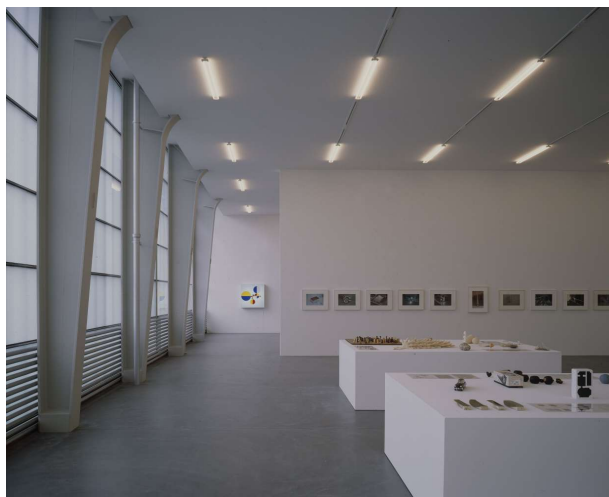
41. Robert Rauschenberg, *Nine untitled hanging assemblages from Feticci Personali* (Personal Fetishes), 1953. Arranged and photographed by Rauschenberg, Pinicio Garden, Rome (1953).



42. Gabriel Orozco, *Yogurt Caps* (1994).

Otro ejemplo del eco de este tipo de artistas en el trabajo de Orozco es el uso que hace de tableros de trabajo, en los que distribuye objetos y materiales encontrados en composiciones, es un procedimiento en el que es especialmente clara la herencia de la obra de Duchamp, del Surrealismo y del Nuevo Realismo, con su acumulación de objetos, y que reapareció en obras postminimalistas como las *Scatter Pieces* (1967) de Carl Andre, los *Flour Arrangements* (1966) de Bruce Nauman o las piezas de vidrio esparcido sin título de Barry Le Va de los setenta¹⁵⁵.

¹⁵⁵ BUCHLOH, 2005, p. 39.



43. Gabriel Orozco, *Mesas de trabajo*, 1993-96.
Vista de la instalación en Kunsthalle, Zürich (1996).

No obstante, como señalaba antes, reconocer este diálogo de Orozco con el arte estadounidense o europeo no significa que sus obras puedan considerarse una mera réplica de los paseos surrealistas, los *ready-mades* duchampianos o las acumulaciones neodadaístas, pues en su trabajo el objeto está cargado de significados históricos y culturales, que varían según cada contexto particular. A este respecto, resulta interesante detenerse en una de las obras más conocidas de Orozco, *La Piedra que cede* (1992). Recreada en diversos espacios, esta pieza escultórica cuestiona la idea de monumento estático: se trata de una bola de plastilina en movimiento de peso igual al del artista, que podríamos interpretar quizá como un autorretrato, un símbolo de la condición nómada y permeable del sujeto. Como señala el propio artista:

Para mi es importante la escala del cuerpo: el cuerpo haciendo cosas, la medida del cuerpo con relación a los objetos, a los materiales, a la ciudad. La bola de plastilina tiene mi peso, *La DS* es un vehículo hecho para el cuerpo. Pero hay algo del cuerpo anónimo en mi trabajo; es decir, en mis fotografías, por ejemplo, está la impresión de que cualquier cuerpo podría haber echado ese aliento sobre ese piano, o cualquier cuerpo podría haber andado en una bicicleta entre esos charcos. Ni mi nombre ni mi retrato están muy presentes en mi trabajo. Intento que la identidad humana sea más abierta y no una anécdota de mi persona, porque eso me parecería una imposición a los demás¹⁵⁶.

La obra surgió, como él mismo explica, de la necesidad: tenía que cumplir con un compromiso en la ciudad de Nueva York y se le ocurrió esa solución para

¹⁵⁶ Gabriel Orozco, Guillermo Santamaría (comis.), 2005, p. 32.

evitar el uso de materiales y transporte demasiado costosos para él en ese momento. Formó una bola de plastilina gris, materia que los escultores utilizan para hacer modelos, y la hizo rodar sobre el techo de chapapote de su edificio para cerciorarse de su capacidad para registrar huellas. En 1992, Orozco presentó la pieza en el marco de la exposición titulada “¡Si Colón supiera!...” en el Museo de Monterrey, curada por Olivier Debrouse y Rina Epelstein. La rodó por las calles hasta que tuviera una capa de polvo, piedras y basura. Después de la muestra, la bola siguió cubriéndose de polvo y nuevos elementos. “En ese museo impecable, me divertí encontrar basura y polvo escondidos en intersticios que escapaban a la mirada del público —recuerda el artista. Esta relación de poder entre lo resplandeciente, aquello que es visible, y la suciedad, aquella opacidad que recubre y se convierte en un objeto mismo, es uno de mis temas favoritos. *Piedra que cede* adopta este tema al permitir que lo escondido e indeseable se vuelva el sujeto mismo de la obra”¹⁵⁷.

En 1993, en el MOMA, en la primera exposición individual de Orozco en un museo, Orozco instaló la obra en uno de los pasillos cerca de las escaleras y elevadores. La maleabilidad del material hizo a la pieza susceptible de interminables transformaciones, mientras se la transportaba de un lugar a otro. Los restos de piedras y basura en el camino se adhirieron a ella, como también lo hicieron las huellas de los dedos de algún espectador. En 1993, el New Museum of Contemporary Art de Nueva York inauguró la exposición “In Transit”, donde participaron más de 25 artistas, que se enfocaba en experiencias urbanas, prácticas y espacios. En esta exhibición, Orozco presentó una segunda versión de su *Piedra que cede*: la esfera de plastilina fue rodada por Broadway, adquiriendo suciedad y antes de su montaje en la sala, pudo ser tocada por los visitantes.

¹⁵⁷ BUCHLOH, 2005, p. 67.



44. Gabriel Orozco, *Piedra que cede* (1992), 1/3 versiones.

Para Eduardo Abaroa, esta pieza puede leerse como un relato sobre la memoria, resultante de las huellas que quedan impresas en ella, incluso en lugares pulcros como lo es el cubo blanco. A su vez, explica que, en muchas de las piezas de Orozco, el vacío posibilita el acontecimiento de sus esculturas:

Con esta “piedra” viene a la mente el concepto de lo infraleve, llevado a una claridad y certeza que son difíciles de igualar. Si los tubos de pintura sin usar son para Duchamp infraleves, su posibilidad de transformación se ve disminuida cuando se pinta con ellos un cuadro o un letrero. En cambio, la *Piedra que cede* mantiene este carácter durante toda su existencia. En la época en que la produjo, Orozco jugaba con la idea de hacer una obra de arte infinita, muy a la manera de algunas metáforas memorables del escritor argentino Jorge Luis Borges. A pesar del gigantesco número de registros posibles, es el olvido, y no la memoria la interpretación que sostienen algunos ante la redondez adquirida impersonalmente por ese material designado como objeto de arte. Pero también es importante subrayar que, en varias de las piezas de Orozco, el vacío, el espacio en un coche, en una caja de zapatos se entienden como condición de posibilidad, del movimiento, de la creación¹⁵⁸.

La capacidad de Orozco de llevar a cabo obras que se prestan a lecturas distintas según el contexto en el que se exhiban es patente también en su trabajo *La DS* de 1993. Como ocurre en otras de sus piezas, aquí analiza un contexto específico, en este caso el francés, y un objeto icónico de su cultura, pero evadiendo atarse a él:

¹⁵⁸ MEDINA, *Movin*, en Medina (comis.) *Eco: arte contemporáneo mexicano*, catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada en MNCARS, 2005. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p. 188.

a pesar de que la producción del modelo DS cesara en 1975, el auto mantuvo su estatus icónico en la cultura popular francesa, por lo que la obra tuvo particular resonancia en el público francés. Orozco confiaba en la memoria cultural colectiva cuando cortó el vehículo y luego lo suturó con una nueva disposición, sometiéndolo a un proceso que bruscamente denomina 'extracción y reconfiguración'. Aunque la frase explica sucintamente los métodos mediante los cuales el Citroën se convirtió en *La DS*, también subraya lo *minimalista* que es el proceso en sí, sin importar que éste se hubiera aplicado a escala máxima¹⁵⁹.

En el otoño de 1993, cuando preparaba su primera exposición individual en una galería comercial, Chantal Crousel en París, en un paso por la capital gala se encontró en un desguace con un Citroën DS, como si de un objeto encontrado a gran escala se tratara. Las formas y el carácter de símbolo nacional francés del vehículo llamaron su atención y lo impulsaron a comprarlo para empezar a transformarlo. Junto con un asistente, Philippe Picoli, llevó a cabo la alteración del Citroën cortándolo a lo largo en tres partes iguales y removiendo la parte central, para volver a soldar las otras dos. El resultado fue un vehículo inerte, sin motor, con lugar para dos pasajeros, uno delante, y uno atrás. La obra puede entenderse como un vehículo imaginario, un objeto cotidiano que sería resignificado para ser colocado en la galería de arte a la manera duchampiana, y al mismo tiempo como un útil disfuncional en tanto que automóvil, criticando así la idea de la modernidad francesa de posguerra y sus fracasos. A propósito de esta obra, Betsabeé Romero comenta en entrevista:

Gabriel Orozco reduce el carro a una sola plaza, no se si consciente o inconscientemente él le ha atinado a ciertos objetos en cada cultura de una manera tan precisa que se vuelven iconos. La DS, que significa en francés "La Diosa", este Citroën, tuvo premios de diseño, es uno de los iconos de la automovilística francesa que es muy importante. Y yo creo que eso ha redundado en que no cabe mas que una cabeza allá dentro: "pienso, luego existo", yo solo en mi solo carro, en mi sola diosa, volver el universo francés al individualismo *per se*, es atinadísimo. [...] Los franceses pueden entender perfectamente que en su carro no cabe más que él. La mentalidad del francés es así, individualista, hasta el existencialismo es así, como ese carro, como La DS¹⁶⁰.

Por otro lado, la pieza también podría referirse a la condición nómada del artista, que como sujeto y artista contemporáneo ha vivido viajando entre diversos

¹⁵⁹ BUCHLOH, 2005, p. 86.

¹⁶⁰ Entrevista personal con Betsabeé Romero, 10 de octubre de 2012.

continentes. Esta condición nómada fue muy importante, como veremos, para el arte contemporáneo de su momento e influyó en otros artistas mexicanos de la misma época, pues ya no se trataba de involucrar o no símbolos de “lo mexicano”, sino de crear desde lo personal, en diálogo con referentes internacionales y locales.



45. Gabriel Orozco, *La DS* (1993).

Francis Alÿs, paseante en la capital de México

Otro artista de los noventa radicado en México que ha mantenido un diálogo constante con el arte estadounidense y europeo es Francis Alÿs. Éste estudió en Amberes arquitectura aplicada al campo de la ingeniería, en el Instituto Tournai y posteriormente en el Instituto Universitario de Venecia, en donde muy probablemente se formó en el ámbito de la historia del arte. Fue invitado a México en el año de 1986 para participar en un proyecto de arquitectura que duró tres años y así evitar llevar a cabo el servicio militar en Bélgica. Alÿs se ubicó en la Ciudad de México, esa “máquina urbana de caos”¹⁶¹ que lo atrapó y desde la cual ha generado la mayor parte de su trabajo artístico.

¹⁶¹ RTVE, Metropolis, Francis Alÿs, 18 de diciembre de 2003.
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-francis-als/3356479/>

El artista ha sido relacionado, en varias ocasiones, con la figura del *flâneur* decimonónico o con las derivas situacionistas, ya que una de sus prácticas más habituales es el paseo sin un rumbo determinado. En efecto, podemos encontrar un paralelo entre las excursiones dadaístas por París, la reconfiguración situacionista de la ciudad y la obra de Alÿs. Para este último, el espacio urbano constituye un artefacto al que recurre a través de múltiples caminatas, dando visibilidad a elementos cotidianos de la urbe, como los objetos y la arquitectura, para dotarlos de nuevos roles estéticos, políticos y sociales. La exploración de la urbe ha llevado a Alÿs a crear trabajos que evidencian modos de transitar la ciudad y actuar en ella, por ejemplo, empujando un bloque de hielo¹⁶², “pepenando”, paseando, con el objetivo de convertir lugares, acciones y objetos que pasaban desapercibidos en portadores de nuevos significados. Una de las técnicas que el artista ha llevado a cabo en repetidas ocasiones es realizar acciones que implican un máximo esfuerzo y que, sin embargo, tienen un resultado mínimo. Un ejemplo de este procedimiento es la pieza titulada *Cuando la fe mueve montañas*, realizada en la Bienal de Lima en 2002, en colaboración con Rafael Ortega y Cuauhtémoc Medina. Como ocurre con la obra de Orozco, su trabajo evidencia maneras de habitar el espacio urbano en un entorno considerado “periférico” con economías y procesos singulares. Algunas de sus acciones cuestionan su propia circunstancia como extranjero en un lugar que en un principio era nuevo para él, como por ejemplo en la obra titulada *Turista*, de 1996, donde el artista posó en la fila de desempleados alrededor de la catedral metropolitana, sosteniendo un letrero con la palabra “turista”. Como apunta Medina:

Todos esos puntos imantados por Alÿs apuntan en conjunto a repensar a la ciudad a contracorriente de la ambición de poder y homogeneidad de las ideologías del modernismo. Cada uno de los mitos urbanos en forma de acciones que Alÿs ha compuesto es, de una u otra forma, un alegato por la heterogeneidad, una reevaluación de lo que solemos denominar ‘informalidad’ y el ofrecimiento de una estética surgida desde el punto de vista del parásito cívico. Los relatos ambulantes de Alÿs –tanto sus caminatas artísticas como las obras hechas en medios de representación tradicionales, o los modernos- han tenido como propósito perfilar una especie de urbanismo de la imaginación. [...] Se trata de reinventar la ciudad en el nivel de los relatos¹⁶³.

¹⁶² Jörg HEISER, “Walk on the Wild Side”, Frieze Magazine, 69, setiembre 2002. Consultado en: http://www.frieze.com/issue/article/walk_on_the_wild_side/

¹⁶³ Cuauhtémoc MEDINA (comis.), *Francis Alÿs, Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí. Diez cuadras al rededor del estudio en el centro Histórico de la Ciudad de*



46. Francis Alÿs, *Turista* (1996).

En la obra de Alÿs, las constantes referencias al Situacionismo se manifiestan a través de la creación de nuevos mapas de la ciudad, que destituyen el orden establecido al hacer evidentes elementos que parecerían esconderse en el tumultuoso día a día. Con sutiles acciones, su obra logra visibilizar procesos mercantiles y políticos y modos de recorrer el espacio. En algunas ocasiones, se trata de entornos que han sido registrados fotográficamente, en los que se reconfigura lo circundante mediante la adherencia de ciertos elementos a otros, por ejemplo, con un imán como ocurre en la obra titulada *El Colector* (1991-1992). En otras, se trata de obras que narran una pérdida y que dejan una sutil huella, como ocurre en la pieza que tuvo lugar cuando el artista caminaba mientras su sweater iba poco a poco deshilachándose hasta desaparecer, titulada *Cuentos de hadas* (1995), o la fotografía de un chicle pegado en la suela del zapato, como en el trabajo *En el momento donde ocurre la escultura* (1994). *Cuentos de hadas* plantea una situación opuesta a la que propone *El colector*, pues retrata la desaparición. Podría decirse que representa un deshacer que genera una narrativa. Sin embargo, en ambos casos se trata de trabajos que buscan reordenar la invisibilidad con que ciertos procesos pasan ante nuestros ojos, así como crear

México, catálogo de la exposición celebrada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2006, p. 5-7.

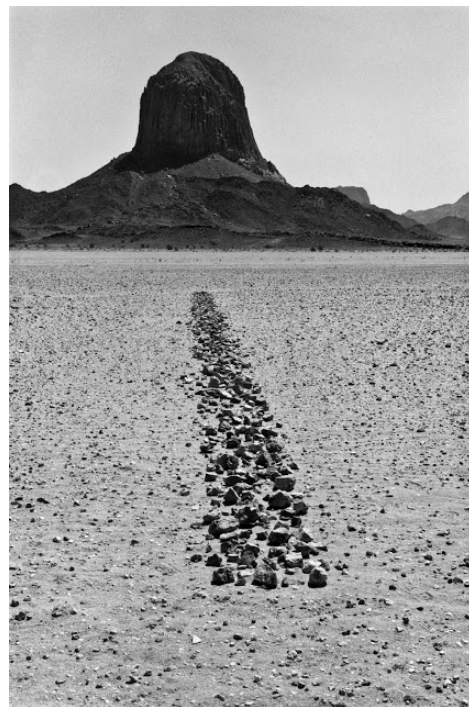
nuevas cartografías que involucran una serie de cuestionamientos políticos de orden cultural, social y económico.

El Colector es uno de los trabajos de Alÿs que muestra más claramente la asociación entre la caminata y los objetos encontrados. Esta pieza, hecha desde un diálogo entre la ficción y la acción, consiste en un juguete urbano, una especie de perro o carrito con llantas fabricado hecho con metal e imanes, al que en el transcurso de las caminatas que Alÿs realizó con él se adherían objetos metálicos, como alambres, “corcholatas”, desechos metálicos o clavos. Los objetos incrustados, que en un principio eran considerados basura, se transformaban así en registros acerca de lo que se usa y es desechado. La obra, creada con la colaboración de talleres electromecánicos de la zona, refería a la figura del “pepenador”, personaje que recoge los desechos para transformarlos y dotarlos de nuevos usos. Por otro lado, también evoca la imagen del perro, un ser que se presenta de manera oportunista en el espacio público, pues pasea por las calles como los muchos perros “callejeros” de la Ciudad de México, sin un rumbo fijo. Se trata de una obra clave porque refleja cómo, en estos trabajos basados en la caminata, Alÿs se sirve de la herencia del arte europeo, en particular del dadaísmo y el situacionismo, para hacer una crítica al concepto de modernización occidental. En ese sentido, como en el caso de Orozco, una práctica artística de raigambre europea como la del paseo cobra significados singulares al insertarse en un contexto “periférico”.



47. Francis Alÿs, *El Colector* (1991-1992).
Escultura magnética con ruedas de patines.
Hecho en colaboración con Felipe Sanabria.

En este sentido, el trabajo de Alÿs nos hace enfrentarnos a la pregunta de si las referencias al Dadaísmo, Surrealismo, Situacionismo, el Minimalismo o al *Land Art* que nos encontramos en muchos de los artistas que trabajan con objetos en los noventa pueden entenderse como relecturas de estos momentos del arte o, más bien, como nuevas estrategias que reaccionan a un contexto, el mexicano, con características particulares. Un ejemplo es la acción *Para R.L. Zócalo*, realizada por Alÿs en la explanada del Zócalo de la Ciudad de México en 1995. Como su título indica, la obra está dedicada al artista británico Richard Long, que desde finales de los sesenta llevó a cabo numerosas caminatas en las que mezclaba estrategias escultóricas y cartográficas. Alÿs le da la vuelta al procedimiento de Long: no nos encontramos con un paseo en el desierto marcado por una línea de piedras, como ocurre en muchas de las acciones del artista británico, sino con una caminata registrada por una línea de desechos, colillas de cigarro.



48. Francis Alÿs, *Para R.L. Zócalo* (1999). 49. Richard Long, *Sahara Line* (1988).

A través del diálogo con el entorno de la ciudad de México y con diversos referentes del arte contemporáneo, Alÿs da fruto a una producción dotada de una gran carga política, que refiere a dinámicas mediante las cuales ciertas prácticas cotidianas subvierten modos impuestos de hacer. Éstas se mantienen en el

entorno de lo marginalizado, pero a la vez, son fundamentales en la cotidianidad urbana.

Damián Ortega, análisis del objeto suspendido

Damián Ortega es otro artista que ha trabajado en la tradición del objeto encontrado, el *ready-made* y la acumulación. No obstante, como en los casos anteriores, este diálogo con el arte europeo y estadounidense cobra en su trabajo un significado particular, muy ligado al contexto político y social mexicano. Ortega ha recurrido con frecuencia a objetos cotidianos, como automóviles, tortillas, herramientas o ladrillos, que algunas veces penden de finas cuerdas como en ocurre en la instalación “Cosmic Thing”, de 2002, que junto con Moby Dick de 2004 y Beetle 83 de 2002 conforma la Beeté Trilogy, y que fue expuesta en la Bienal de Venecia del mismo año. El artista considera que su producción parte, en primer lugar, de lo que le es más cercano: los materiales y objetos habituales. Desde épocas tempranas de su carrera, éstos han constituido modos de hablar de sí mismo y de su contexto. Su obra tiene la apariencia de estar hecha a mano y deriva de una conciencia social. Le interesa el significado de los materiales y la relación entre el objeto y la acción, no sólo su mero carácter formal. Las piezas que ha realizado con coches Volkswagen, por ejemplo, confirman que, desde su mirada, los objetos cotidianos están cargados de significados íntimos y sociales, a tal grado que, uno de los automóviles intervenidos por el artista fue el que él mismo utilizó diariamente. El análisis que lleva a cabo Ortega con coches trabaja la relación entre el hombre y la máquina, un lugar en el que, por lo menos en la Ciudad de México, uno pasa gran parte de su vida.



50. Vista de la exposición *Casino*, de Damián Ortega, en HangarBicocca, Milán (2015). Foto: Agostino Osio. Cortesía: Fondazione HangarBicocca, Milán.



51. Damián Ortega, *Cosmic Thing* (2002).

Ortega se vinculó a Gabriel Orozco cuando éste acababa de volver de Madrid. En ese tiempo, como vimos en el capítulo anterior, se formó el “Taller de los Viernes” en la casa de Tlalpan del artista veracruzano, en donde participaron Ortega, Kurie, Cruzvillegas y Jerónimo López (Doctor Lakra). Junto a su participación en este espacio de discusión y experimentación, otro elemento

crucial en la formación de Ortega fue su colaboración con el caricaturista Rafael Barajas, conocido como “El Fisgón”, con el que trabajó haciendo caricaturas de orden político. Su obra está impregnada de ese pasado como caricaturista: llevado a cabo desde la premisa de que el arte es algo público, social y dialógico; el trabajo de Ortega cuestiona los conceptos de lo nacional, lo internacional, lo privado y lo público y recurre al humor como un vehículo para transformar los objetos cotidianos

Gabriel Orozco había estado en contacto con el arte euroamericano, a través de sus viajes y de su formación en los talleres en el círculo de Bellas Artes. Precisamente cuando Orozco volvió a México, Ortega se acercó a él y fue ahí que entró en contacto con el arte de Europa y Estados Unidos. Podemos observar que posteriormente, cuando colaboró en Temístocles 44, Ortega ya trabajaba con referencias euroamericanas, recreando piezas como *Spiral Jetty* de Smithson. Es interesante apuntar que, si bien la transformación y resignificación de los objetos comunes en su producción es producto de la habilidad manual, también está íntimamente ligada al lenguaje y al contexto del que procede, al modo en que lo hicieran Magritte o Duchamp. Los juegos semánticos abren las cosas a otros significados y usos y, en ese sentido, como apunta Adam Szymczyk, el método de trabajo de Ortega puede describirse como un análisis lingüístico de las condiciones materiales de la modernidad¹⁶⁴. En efecto, para Ortega, como para otros artistas, la realidad local de México tiene una incidencia directa en la forma en que se rehúsan los materiales en la cotidianidad. La necesidad y la carencia son los principales motores que encaminan la transformación de los objetos cotidianos. Pero también, ésta podría estar vinculada a los usos del lenguaje, pues en este contexto es común encontrar múltiples sentidos en las palabras, en un juego casi interminable. Mientras en otras culturas la imprecisión del lenguaje podría entenderse como un problema, en México el carácter lúdico de las palabras constituye parte de las dimensiones profundas de los significados. Como declara el propio artista, su

¹⁶⁴ “Ortega’s working method is a linguistic analysis of the material conditions of modernity. His consciously half-systematic and half-amateur approach to the findings of modern archeology is an important part of his guerrilla tactics.” Adam SZYMCHYK, “Ortega’s Matter and Things”, Hugo Boss Prize, 2006. Guggenheim Museum, p.65.

trabajo parte así de una combinación de estos modos de hacer con la herencia de algunos momentos de la historia del arte europeo y estadounidense:

Yo creo que hay una cultura muy grande y muy importante de reciclaje y de apropiación que tiene que ver con la piratería, que tiene que ver con la autoconstrucción y que tiene que ver con la habilidad manual y esa necesidad de substituir y reemplazar o satisfacer necesidades. Ahí es donde si necesitas un techito, pues lo pones con lo que haya, un muro se puede hacer con una cosa o con otra, también hay una libertad del lenguaje, digamos. Hay algo increíble que puede tener que ver con el doble sentido de las palabras, que también puedes darle un doble sentido a un objeto. Entonces puedes decir una palabra por otra para darle un doble sentido a una frase, es un albur, puedes convertir un colchón en una reja. [...] Creo que hay una cosa ahí que tiene que ver con Duchamp, con convertir una cosa en otra, que deja de ser lo que es y se convierte en una tercera cosa. Hay antecedentes en la historia del arte, pero sí creo que hay un lenguaje y una característica muy particular aquí en México¹⁶⁵.

Entre los materiales que Ortega ha utilizado más frecuentemente, se encuentran el cemento, sus propios muebles apilados, con los que llevó a cabo un ejercicio de ingeniería en donde el equilibrio es un factor fundamental, y los coches. En obras como *Entierro*, podemos ver cómo estos vehículos han devenido en máquinas zoomórficas. Ortega utiliza uno de los famosos Volkswagen Tipo 1 (comercializado por la marca como Beetle, Escarabajo o Sedán y también conocido como “vocho” o “fusca”, entre otros nombres), lo coloca boca abajo y lo entierra tres metros bajo tierra, refiriendo al juego de palabras derivado del nombre del objeto: “Es-cara-abajo”. La elección de los objetos cotidianos que lleva a cabo Damián Ortega difiere de la máxima duchampiana para elegir los *ready-mades*, basada en la indiferencia visual. Así, mientras que para Duchamp los objetos elegidos para sus obras no debían de tener una carga de significado estético o simbólico (suponiendo que esto fuera de hecho factible), como lo asevera por ejemplo en las entrevistas que le hiciera Pierre Cabanne¹⁶⁶, Ortega ha elaborado piezas con objetos más bien buscados en mercados e incluso que fueron utilizados por él. Tal es el caso de la pieza titulada Escarabajo, en donde el artista llevó a cabo un entierro de su propio coche, en un acto simbólico en una época de crisis emocionales y problemas familiares.

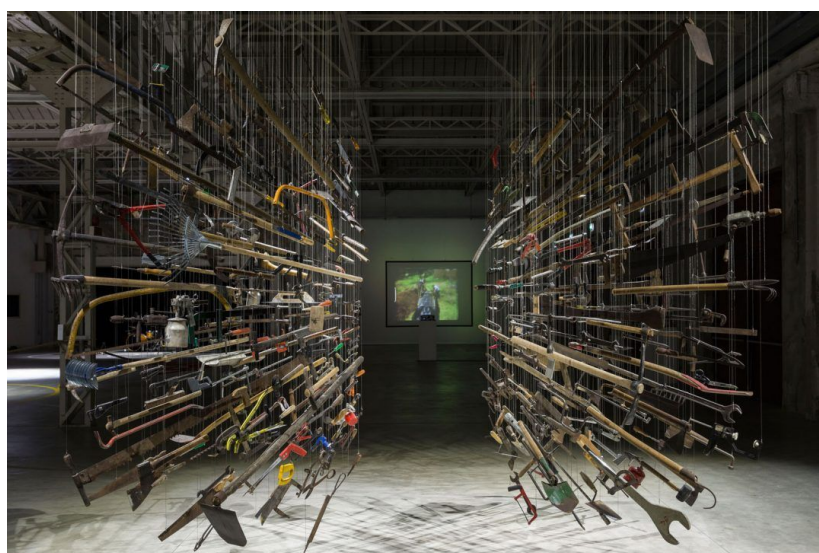
¹⁶⁵ Entrevista a Damián Ortega realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de noviembre de 2012.

¹⁶⁶ Pierre CABANNE, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1972.



52. Damián Ortega, *Escarabajo* (2005).

Son obras que nos hablan a la vez sobre el contexto local (esos coches, que eran los más reciclables y baratos del mercado, podían verse hasta hace no tanto tiempo por toda la Ciudad de México) y sobre el entorno personal del artista: “Es el coche que tuve durante toda mi vida, de niño y de grande, y era realmente donde pasaba la mayor parte del día. De pronto en México era parte del paisaje, parte de mi vida, parte de la educación”¹⁶⁷.



53. Damián Ortega, *Controller of the Universe* (2007).

¹⁶⁷ Entrevista a Damián Ortega realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de noviembre de 2012.

Otra de las piezas que Ortega ha llevado a cabo con objetos encontrados es una instalación hecha con herramientas, *Controller of the Universe*, elaborada para la galería DAAD. La obra está conformada por instrumentos provenientes del contexto de la Europa de posguerra, comprados en mercados de pulgas de Berlín. Los objetos penden del techo y forman una composición en la que cada uno de los elementos tiene una individualidad, que a la vez refiere al todo de objetos útiles de la composición. La escultura, heredera de los paseos y hallazgos objetuales de artistas de la vanguardia, de algún modo habla del uso que las herramientas tuvieron previamente y de las manos que las habían utilizado para diversos oficios. La obra, además de estar suspendida, como ocurre con otras instalaciones elaboradas por Ortega, es transitable y se instala a una altura promedio del ojo humano. Según Ortega, “tú ves [...] cada pieza como si la pudieras tocar con las manos, tú mismo controlar y jugar o tener toda esta extensión de tu cuerpo, de tu mano, y es el espectador quien toma una posición activa porque es él el controlador, él es el que tiene las herramientas, el que tiene el poder o la cultura”¹⁶⁸. Por su parte, Friedrich Meschede¹⁶⁹ sostiene que las herramientas parecen ser estiradas desde el centro por una mano invisible, pendiendo como momentos gráficos de un dibujo espacial y tridimensional formado por objetos de uso diario.

Así, podríamos apuntar que, si bien a lo largo de su formación como artista Ortega ha tomado influencias del arte euroamericano específicamente en la incorporación con objetos encontrados, difiere en gran medida de tales herencias puesto que para él la incorporación de estos dispositivos está relacionada con la necesidad. La manera en que los objetos son transformados tiene que ver en su producción con interpretaciones, semiologías y contextos particulares, que utilizan lo que se tiene a la mano para cubrir necesidades de la vida diaria.

¹⁶⁸ Entrevista a Damián Ortega realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de noviembre de 2012.

¹⁶⁹ Friederich MESCHÉDE (ed.), *Survival of the Idea Failure of the Object, Sketches and Projects / Supervivencia de la Idea Fracaso del Objeto*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007.

Abraham Cruzvillegas. La autoconstrucción, entre la artesanía y el dispositivo móvil

Como en los casos anteriores, gran parte de la producción de Abraham Cruzvillegas está creada a partir de objetos encontrados, materiales de desecho y de reciclaje. Muchas de sus piezas están, hasta cierto punto, realizadas manualmente, empleando técnicas tanto artísticas como artesanales. Cruzvillegas manifiesta que las prácticas de acumulación y recolección de basura han sido una constante en su vida; se trata algunas veces de desechos destinados a la creación de obras, otras, de la simple práctica de coleccionar y acumular diversos tipos de objetos¹⁷⁰. En su producción, los objetos artesanales e industriales se combinan, dialogando con referencias a obras del arte contemporáneo. Su obra resulta cercana al objeto popular y a la artesanía y, al mismo tiempo, al objeto de reciclaje y al *ready-made*. Sin embargo, aunque bebe, como otros artistas de su generación, de toda esta tradición artística del objeto encontrado, también se distancia de ella. Dicho de otro modo, como en los casos analizados anteriormente, el trabajo de Cruzvillegas refleja una relación compleja, matizada y contradictoria con esta herencia europea y estadounidense. Como explica en entrevista, la nomenclatura “objeto cotidiano” es propia del arte, por lo que el artista prefiere emplear simplemente el término “cosas” para referirse al uso de objetos en su trabajo. Considera que las “cosas” están vivas, pues con ellas establecemos cotidianamente relaciones, como las denomina él, “cálidas”. Afirmar que cuando las incorpora a un proyecto artístico procura “dejarlas ser ellas mismas”, acercándose a una suerte de “animismo” artístico a la manera en que lo hiciera Joseph Beuys:

Me he ido aproximando cada vez más a una especie de animismo. Entonces las cosas están vivas y las cosas tienen vida. [...] no solamente están vivas porque tienen textura, no, están vivas. Todo está vivo. Y a lo mejor, el asunto de la relación entre los objetos y la persona es que en realidad es el objeto el que lo escoge a uno. Y hay un acto yo diría sexual entre las cosas y uno, entre las cosas y las cosas. [...] Es decir, todas nuestras relaciones con los objetos son relaciones vivas, son relaciones cálidas. Y hay una opinión de los objetos, y hay una necesidad de los objetos de pertenecer o no a un proyecto artístico. Yo procuro que en mi trabajo haya una participación plena de los objetos en sus opiniones y en sus necesidades y me gustaría afirmar que es posible que

¹⁷⁰ CRUZVILLEGAS, 2005, p.31.

existan dentro de un entorno, de un sistema, que es la obra de arte, sin que dejen de ser ellos, sin que haya una transformación radical¹⁷¹.

Como ocurría en la obra de Alÿs, las “cosas” en la producción de Cruzvillegas tienen un significado político y social, pero también personal. El artista recurre no solo a objetos encontrados, sino también artefactos industriales y nuevos. La elección de ciertos objetos para conformar esculturas e instalaciones se basa en un análisis sobre la ideología que los atraviesa. Simultáneamente, éstos constituyen relatos personales, una suerte de autorretratos contradictorios, inestables, ineficientes. La autoconstrucción, más allá de constituir una serie de obras englobadas bajo un mismo título, es, en última instancia una forma de entenderse a sí mismo y a su historia, un contexto lleno de contradicciones en donde se mezclan la artesanía y lo manual, la sobreproducción industrial y la tradición, el comercio internacional y la cultura local. Cruzvillegas en muchas ocasiones, incorpora objetos propios de la rehabilitación física, como muletas o bastones, partes de sillas de ruedas y otros artefactos relacionados con la movilidad, que constituyen referencias a situaciones familiares específicas. Estas aparecen a veces en forma de metáforas y yuxtaposiciones de cosas que podrían parecer inconexas, como ocurre en la pieza titulada *Flebitis*, de 1995.



54. Abraham Cruzvillegas, *Flebitis* (1995).

¹⁷¹ Entrevista a Abraham Cruzvillegas realizada por la autora, Ciudad de México, 5 de marzo de 2013.

En su trabajo, las cosas se relacionan de manera “azarosa”. Este recurso, que tanto puso en práctica el Surrealismo, al conjuntar objetos de diversa índole, se resuelve en obras que amalgaman artefactos con ruedas, artesanías y residuos de casas demolidas, con los que el artista crea “autoconstrucciones”. Este concepto, que es claro en el capítulo anterior, es uno de los referentes fundamentales en su producción y alude al modo en el que se construyen muchas viviendas en la Ciudad de México, con los materiales que se tienen a la mano. Otra idea interesante en la obra de Cruzvillegas es su intento por disolver las jerarquías entre los objetos. Así, en 2005, llevó a cabo una obra que consistió en pintar todas las cosas que integraban su taller (excepto los libros) de dos colores, mitad rosa y mitad verde: las herramientas, el refrigerador, la mesa de trabajo, la ropa. Colocados en el piso formando una espiral (que quizá rememoraba la famosa Spiral Jetty de Smithson), los objetos fueron democratizados porque, aunque pudieran reconocerse sus particularidades y provinieran de diversos contextos económicos, eran todos de los mismos dos colores y estaban en un mismo nivel. Esto evidenciaba que las referencias que rigen los usos y lugares de los objetos están asociados a costumbres sociales e individuales que se modifican de un momento, lugar e individuo, a otro.



55. Abraham Cruzvillegas, *Horizontes*, (2005).

Las piezas elaboradas con objetos cotidianos de Cruzvillegas no solo nos hablan acerca de su experiencia en la urbe, sino también en zonas rurales. Constituyen cuestionamientos acerca de los binomios entre el arte y la artesanía, lo manual y lo industrial, la marca del autor y el *ready-made*, el arte de los centros hegemónicos y el arte de la “periferia”. Para el artista, un rasgo trascendental de las artesanías es el hecho de que están vinculadas al uso cotidiano que tienen. Hoy en día, en las sociedades de consumo, los objetos artesanales han pasado a tener un uso decorativo o contemplativo y ello ha implicado que éstas pierdan, como lo llama el artista, su “vida”. Durante su formación en la licenciatura en Pedagogía en la Universidad Nacional Autónoma de México de 1986 a 1990, mientras participaba en el “Taller de los viernes” con Gabriel Orozco, Cruzvillegas profundizó en la investigación sobre el proyecto educativo de Joseph Beuys, artista que inspiró su tesina para titularse en esa carrera. Mientras estudiaba pedagogía tomó algunas clases como oyente en la E.N.A.P. y también cursó un taller de caricatura del Fisgón en donde conoció a Damián Ortega.

En su obra nos encontramos con alusiones constantes a la producción de Beuys, aunque simultáneamente se manifiesta en contra de su pedagogía, puesto que la considera excluyente. Para Cruzvillegas en las exposiciones de arte y sobre todo de arte contemporáneo, se acude frecuentemente a un “didactismo”, como si el espectador necesitara todas las explicaciones posibles para que no se sienta excluido de un sistema que parece elitista y que, en su opinión, muchas veces lo es. En palabras de Cruzvillegas:

el sistema excluye al espectador y [...] no le está dando las herramientas adecuadas para generar un significado. Y yo siento que no es la institución la que da las herramientas. Es un grado demagógico de la contaminación cultural, porque entonces los productos culturales se vuelven imposiciones culturales. Cuando uno habla de elegir un objeto cotidiano e incorporarlo una obra de arte y que la persona que lo ve lo tenga que concebir como obra de arte, también tendría que incluir las herramientas para que el otro construya su propio proceso. Ese sería el modelo pedagógico en todo caso, que la obra incluya las herramientas para su propia crítica para inestabilizar el contenido, inestabilizar el significado y para generar procesos que probablemente ni tu ni yo nos imaginamos. Y eso enriquece la obra. Cuando me enfrenté a Beuys de un modo amable, porque es una figura histórica, me encontré con la dificultad de que él pretendía que todo mundo leyera su obra del mismo modo y que tenían que tener un bagaje cultural, un vocabulario para poder comprenderlo, y que si no

tienes ese bagaje te estás perdiendo el significado. Aparece como que el que está mal es uno como espectador, yo creo que es incorrecto”¹⁷².

Para Cruzvillegas, el trabajo de Beuys demanda al espectador tener ciertos conocimientos acerca del arte contemporáneo para poder comprenderlo. De ahí que se incline más bien por obras que, como *El gran vidrio* de Duchamp, por ejemplo, permitan al observador convertirse en parte de la propia obra. Para él, la manera de lograrlo es mediante la creación de relatos que no tengan la intención de “explicar” la obra, sino de acompañarla para propiciar experiencias. Sin embargo, hoy cuando el artista está inmerso en el mercado del arte y de la escena del arte contemporáneo consagrado podríamos cuestionar de qué forma Cruzvillegas entabla diálogos con los espectadores que escapan de los elitismos y que abran la posibilidad de que quien mira sus obras pueda construir sus propias interpretaciones libremente, sin la necesidad de acudir al sistema de la historia del arte. Yo no puedo ser imparcial al respecto, puesto que entrevisté al artista y me he documentado sobre su trabajo, pero sí considero que ciertas piezas son directas en cuanto a sus alusiones a los escenarios que se ven cotidianamente en la realidad del capitalismo exacerbado y en decadencia. Sus obras también son algunas veces claras en cuanto a sus alusiones a las artesanías y en ocasiones nos hablan del objeto encontrado de la tradición europea pues, como muchos de los artistas de aquella tradición, Cruzvillegas colecciona objetos y los transforma para generar nuevos lenguajes. Podríamos citar obras dentro de la serie titulada “Autoconstrucción”, que muestran la forma en que se construyen casas de manera improvisada y urgente, con lo que se tiene a la mano, actividad que deviene en edificaciones contradictorias, inestables, irregulares. Estas piezas contienen elementos locales, pero también globales, que evidencian la conjunción de distintos sistemas económicos, creando instalaciones con materiales y técnicas híbridas, que responden a las realidades en las que ha vivido el artista.

¹⁷² Entrevista a Abraham Cruzvillegas realizada por la autora, Ciudad de México, 5 de marzo de 2013.



56. Vista de la muestra “Autoconstrucción”, de Abraham Cruzvillegas, en el Museo Jumex, México (2014).

Eduardo Abaroa, formas críticas de apropiación

La obra de Eduardo Abaroa también está íntimamente relacionada con los objetos y prácticas cotidianos, que transforma en esculturas e instalaciones. Como en los casos anteriores, en su producción se combina el diálogo con determinadas corrientes del arte europeo y norteamericano, con el interés por indagar acerca del entorno cercano. Un ejemplo es la pieza *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* donde entrelaza una reflexión sobre los mercados “sobre ruedas”, característicos de la Ciudad de México, con una cita a la escultura *Broken Obelisk* (1967) del estadounidense Barnett Newman. Esta última, que fue realizada en un contexto de intensos conflictos políticos en Estados Unidos, marcados por el asesinato de Martin Luther King en 1968, alude a la arquitectura egipcia: la punta del obelisco se toca con la punta de la pirámide y éste está de cabeza en un delicado equilibrio que contrasta con su tosco acabado. Para Montero, la pieza de Abaroa está relacionada con el sentido político del obelisco de Newman, pues es una crítica al poder de la institución artística. Por otro lado, ve claras diferencias entre ambas obras: a diferencia del trabajo de Newman, construido en acero, *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* está hecha de lona de color conocido como rosa “mexicano”, un material que puede verse

comúnmente en los mercados sobre ruedas en México. De hecho, el obelisco de Abaroa es portátil y desarmable para poder ser instalado en los mercados ambulantes, a la manera del museo portátil de Marcel Duchamp, y fue creado para fundirse con el espacio comercial por su color y carácter nómada. Según escribe Montero:

La obra podría ir siguiendo a los tianguis, camuflándose entre las carpas. Desde su materialidad, desde la posibilidad del ambulante, su color y armazón, ya está hablando de una realidad local de la ciudad de México. Está hecha con los mismos materiales con los que se construyen las carpas tradicionales de los mercados de la ciudad, pero más allá de hacer referencia al trabajo del mercado y el tianguis, como lugares de transacción económica con una referencia histórica prehispánica, se refiere al mercado como un lugar donde uno puede encontrar de todo y donde se da un intercambio de significados, combinando la legalidad con la ilegalidad¹⁷³.

Para el crítico mexicano, la obra puede verse, así, como una muestra de la crisis política, económica y social en México, una prueba de todo aquello que está roto y del vacío que queda de esa aparente estabilidad:

Estar en el mercado no le garantizaba una mimesis [sic.] aunque precisamente no se pretendiera eso. Este objeto extraño, parasitario del mercado, que no conmemoraba nada, adquiriría un sentido muy particular allí. La extrañeza con la que fue recibida, su inutilidad, el carácter impráctico del que nos habla Medina es mucho más evidente en este contexto. Pero es eso lo que la hace efectiva como obra: se activa de otra manera cuando los públicos son otros. [...] La obra se instala entonces en un lugar en que la economía informal está a la vista o, mejor, es una forma de vida. Vale la pena preguntar: ¿Qué es una “escultura” que se instala en un mercado ambulante. Vale la pena responder: esa¹⁷⁴.

Obelisco roto portátil para mercados ambulantes refleja con claridad la influencia de las vanguardias europeas en Abaroa, en especial de la obra de Marcel Duchamp y su concepto de ready-made y el legado de Raymond Roussel, con sus juegos de palabras. Al mismo tiempo, su trabajo es un constante análisis sobre la noción de “escultura monumental”, desarrollado desde una perspectiva política local. En ese sentido, ahonda acerca del papel que poseen ciertos objetos en determinados sistemas económicos, como explica el propio artista:

A mí [...] me gusta buscar material en la calle, en los mercados, en el súper y aunque a veces los intervenga o les saque un molde o algo, me interesa [...] no caer en un oficio como la pintura [...]. Ahora [...] el ready-made, el objeto

¹⁷³ MONTERO, 2014, p.41.

¹⁷⁴ MONTERO, 2014, p.45.

encontrado, también es una técnica y una especie de tradición. Para nosotros era menos trillado el ready-made que la pintura y que la escultura modernista que fue en lo que a mi me entrenaron, yo estudié para ser escultor tipo Sebastián, entonces cuando yo hablo de espacio público es porque estuve del lado de la escultura monumental, etc., y el Obelisco es una crítica a todo eso que pensé yo acerca de por qué estoy haciendo esta escultura¹⁷⁵.



57. Barnett Newman, *Broken Obelisk* (1963-69).



58. Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1991-1993).

¹⁷⁵ Entrevista a Eduardo Abaroa realizada por la autora, Ciudad de México, 9 de marzo de 2013.

Otro ejemplo interesante del trabajo de Abaroa con objetos cotidianos es la serie *Fragmentos para manos humanas*, conformada por un conjunto de obras fabricadas con diversas partes de dispositivos destinados a ser utilizados con las manos. Se trata de manijas, botones, perillas, mangos y palancas, de las que substrajo los pedazos restantes para conformar nuevas esculturas. Abaroa apunta de este modo a una neutralización de la función de los objetos, operación que recuerda a los *ready-mades* duchampianos y a su tránsito del contexto de la utilidad al del arte. Para el artista mexicano, los objetos cotidianos operan como señales de experiencias personales, pero, sobre todo, de contextos económicos, sociales y culturales. De ahí que combine la recuperación de objetos de uso común con las citas o apropiaciones de obras de la historia del arte y de la cultura occidental. Abaroa manifiesta: “Para mí es muy importante lo que está a la mano y además [...] en el carácter escultórico que tiene mi trabajo, me baso en lo que es tangible, en los objetos que son tangibles, que tengo a mi alrededor. [...] Lo que más me interesa de esa cotidianidad es el flujo de materiales, de objetos¹⁷⁶.



59. Eduardo Abaroa, *Fragmentos para manos humanas X* (2012). Instalación escultórica con diferentes materiales. Dimensiones variables. Fotografía Willy Castellanos.

¹⁷⁶ Entrevista a Eduardo Abaroa realizada por la autora, Ciudad de México, 9 de marzo de 2013.

Una faceta interesante dentro del trabajo de Abaroa es el diseño de juegos, con los que busca evidenciar realidades económicas y sociales mediante recursos estéticos. Con ellos, apunta a situaciones específicas de la sociedad local, a través de metáforas y alegorías, que buscan producir una situación absurda : “En general un acto cotidiano se ve enrarecido por repetición, destilación, simplificación, exageración o esquematización. También hay procesos en que los términos se invierten, se retroalimentan o se neutralizan”¹⁷⁷. *Hagan una rueda* (1992), *Pasado promisorio* (1999) y *Ósmosis agromusical* (2001) son juegos con reglas específicas que culminan en una irracionalidad aparente. En *Irremediable cefalea piramidal* (1996), el artista elaboró una pirámide invertida en la que más de cinco mil aspirinas cuelgan del techo haciendo referencia a un dolor inaccesible y difícil de desaparecer.

Estos juegos responden al contexto local, del cual en su opinión es difícil sustraerse, y a la vez muestran la herencia que para él tienen los juegos de las vanguardias artísticas. Podemos nombrar las referencias por ejemplo a Dada, con sus poemas-collage, a los cadáveres exquisitos, y a juegos de momentos posteriores del arte contemporáneo como Fluxus, en los que varios artistas llevaron a cabo acciones que involucraban instructivos, en los que el azar y los accidentes son factores primordiales. En esas piezas, como en las de Abaroa, las reglas para llevar a cabo las acciones son algunas veces juegos lingüísticos o acciones específicas, que generan resultados imprevisibles. Estos elementos fueron retomados por Abaroa, pero en sus piezas el contexto específico juega un papel importante, pues refieren a juegos clásicos conocidos en México como, en este caso, “La rueda de San Miguel”.

¹⁷⁷ Entrevista a Eduardo Abaroa realizada por la autora, Ciudad de México, 9 de marzo de 2013.



60. Eduardo Abaroa, *Hagan una rueda* (1992).

Elementos y participantes

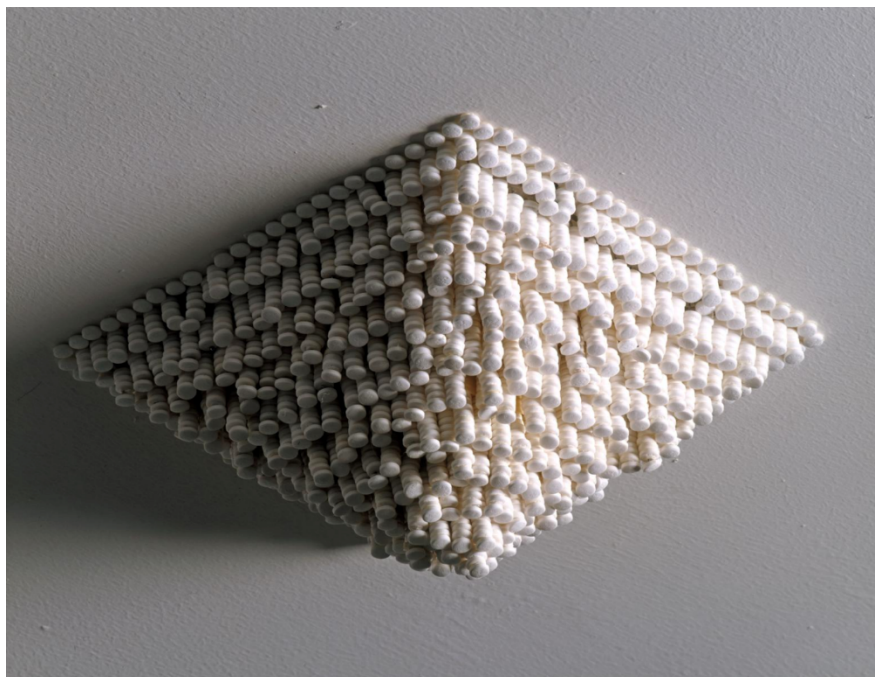
Instructor

Cinco jugadores mínimo

Hotcakes

Instrucciones:

- El instructor pone un hotcake en el centro del campo de juego.
- Se retira y dice: "Hagan una rueda".
- Los jugadores se toman de las manos alrededor del hotcake.
- El instructor dice: "Listos".
- Al oír esto, los jugadores tienen que aguantar la respiración el mayor tiempo posible.
- Los jugadores, conforme ya no puedan resistir más, salen de la rueda uno a uno hasta que ya no quede ninguno.
- En el campo sin jugadores, el instructor coloca otro hotcake sobre el primero.
- Se repite el proceso hasta formar una pila alta de hotcakes y que ésta se derrumbe.
- Cuando esto suceda, los jugadores y el instructor salen de la escena.
- Si durante la acción hay voces, risas, etc., el ejercicio debe repetirse desde el inicio.



61. Eduardo Abaroa, *Irremediable cefalea piramidal*, (1996).

En 2006, Abaroa llevó a cabo *Stonehenge sanitario*: la obra, que aludía al megalito ubicado en Salisbury, en Inglaterra, consistió en subir 35 cabinas de baños portátiles a la azotea del edificio del estacionamiento del hotel Sheraton-María Isabel, ubicado en Paseo de la Reforma, en la Ciudad de México. Los baños eran como los que se utilizan en los conciertos, actos políticos y otros eventos públicos. En esta pieza, el artista sustituyó los grandes bloques de piedra que conforman el megalito original en Inglaterra por una serie de baños y en la exposición incorporó documentos en donde el artista conjuntó lugares arbitrarios, que obedecían de alguna manera los esquemas establecidos para las celebraciones que se relacionan con el megalito, pero con un formato que rompía con el conocido monumento prehistórico. El monumento portátil de Abaroa nos hace pensar, sin duda, en uno de los *ready-mades* más famosos de Duchamp, el inodoro investido que presentó con el nombre de *Fuente*. Al mismo tiempo, la pieza estaba dotada de una fuerte, aunque no literal, carga política acerca de los convencionalismos impuestos que dictan no sólo las coordenadas espaciales del planeta, norte y sur, por ejemplo, sino la concepción cotidiana del tiempo, de las estaciones, de las celebraciones.



62. Eduardo Abaroa, *Stonehenge sanitario* (2006). 63. Marcel Duchamp *Fuente*, (1917).

En definitiva, como señala antes, tanto *Stonehenge sanitario* como *Obelisco roto portátil* para mercados ambulantes muestran cómo Abaroa combina la cita a obras clave de la vanguardia con la crítica política al contexto mexicano de desigualdad, discriminación y dominio económico y cultural. Para Cuauhtémoc Medina¹⁷⁸ y Daniel Montero, estas dos obras, más que “*remakes*”, constituyen una dislocación del significado de los conceptos “originalidad” y “copia”: no parten tanto de una imitación como de una crítica de los modelos hegemónicos en el arte, en la economía y en el pensamiento, cuestionando los conceptos de centro y periferia y la manera en que la escultura pública y de sitio específico puede ocurrir en la Ciudad de México. Dicho de otro modo, sus piezas son referencias al arte de Occidente, pero traducidas al entorno propio del conocido como “tercer mundo” y, en ese sentido, nos proponen una crítica a las dinámicas de hegemonía entre unas culturas y otras.

Thomas Glassford, pepenador en zona fronteriza

Las referencias a Duchamp y a la apropiación reaparecen en la obra de Thomas Glassford. Asiduo coleccionista de objetos encontrados, Glassford trabaja con materiales de carácter cotidiano de índole diversa, que proceden tanto del universo de las tradiciones, como de la industria: objetos residuales como palos de escoba, artesanías, “guajes” o cuencos de calabaza, platos de

¹⁷⁸ Cuauhtémoc MEDINA. “Teratología de la comparación”, en *Engendros del ocio y la hipocresía*, México, Smart Art Press, 1999.

melamina, láminas de aluminio, entre otros, habitan su estudio para volverse el material que conforma sus instalaciones y objetos. Muchas de sus piezas hablan sobre los flujos y su circulación, expresados a partir de recipientes, vasos comunicantes, o guajes, con los que, por ejemplo, llevó a cabo la obra homónima *Fuente* (1990), un homenaje a Marcel Duchamp. Este artista, citado por varios de los creadores de su generación, como Orozco, Cruzvillegas, Abaroa, es visto aquí desde una óptica vinculada con la procedencia de Glassford, nacido en una ciudad fronteriza. Los guajes, utilizados desde tiempos ancestrales como recipientes y considerados objetos artesanales mexicanos, se transforman hacia el entorno del arte contemporáneo, pero esta vez desde una mirada hacia el cuerpo, la sexualidad y el tránsito entre fronteras, una temática recurrente en la obra de Glassford.



64. Thomas Glassford, *Fuente* (1990).

Como señala el propio artista, más que su carácter banal, lo que le atrae a Glassford de este tipo de objetos es que son de uso corriente:

A mí siempre me interesan los objetos más banales en el sentido de que son cotidianos y muy conocidos y, además, porque se vuelven tan insignificantes, que la misma persona que los posee los vuelve un tipo de extensión corporal.

Estoy pensando particularmente en el hecho de que colecciono palos de escoba usados. Tengo como 2000 ahí.

Y.S: ¿Coleccionas recipientes?

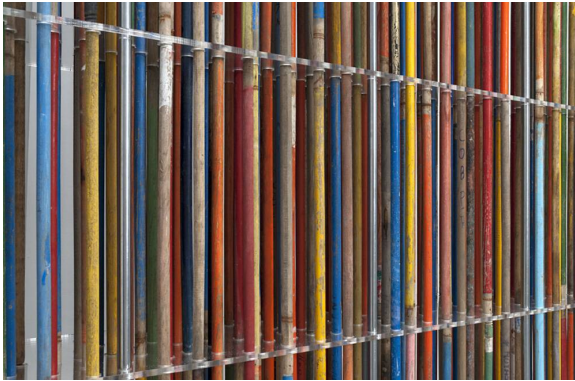
T.G: Sí, muchos recipientes cotidianos. No me interesan las cosas decorativas, sino las cosas mucho más banales y cotidianas. [...] Esa misma banalidad puede aparecer en estas piezas de luz fluorescente que es un material muy cotidiano y tan conocido (refiriéndose a los leds/focos)¹⁷⁹.

Glassford juega con elementos en los que entremezcla lo antiguo y lo nuevo, los objetos artesanales y los productos industriales. Utiliza objetos ordinarios y orgánicos como troncos de madera, guajes, plantas, materiales industrializados como platos de melanina, tubos fluorescentes, espejos, aluminio, con los que ha creado piezas en las que dialoga con referentes del Minimal, así como de la cultura local. Ejemplo de ello son las esculturas que ha elaborado con palos de escoba que el artista ha recuperado de la basura, pero que crean un contraste entre la serialidad y sistematización del arte Minimal norteamericano de los años sesenta y el desgaste que refiere a otras economías de países de tercer mundo, como es la de la Ciudad de México. En su obra convive la investigación acerca de los materiales procedentes de mercados informales, que son transformados en narrativas locales, con citas a la obra de artistas como Brice Marden, Donald Judd, Dan Flavin o a las creaciones de Walter de Maria. Ha elaborado instalaciones lumínicas con tubos fluorescentes, espejos convexos y cóncavos, y otras hechas con aluminio o plexiglás. Entre ellas, podemos nombrar las piezas denominadas “Aster”, hechas con tubos de luz como los que habitualmente se emplean en las oficinas y tiendas.

Una referencia más al Minimalismo es la pieza titulada *Stela 1K* (2001), hecha con palos de escoba colocados en una línea recta, en la que Glassford alude a un trabajo muy conocido de De María, *The Broken Kilometer*. Esta obra está compuesta por 500 varillas de latón macizo pulidas, cada una de dos metros de largo y cinco centímetros, ubicadas en cinco filas paralelas de 100 barras cada una, de modo que si estuvieran colocadas en una fila, su longitud sumaría un kilómetro. La pieza de Glassford, hecha de palos de escoba y cuya longitud es también un kilómetro, hace una cita a esta obra, pero desde una visión elaborada en el contexto de la Ciudad de México, un lugar en donde la basura y la pobreza son algunos de los problemas más grandes. Glassford admite

¹⁷⁹ Entrevista a Thomas Glassford realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de diciembre de 2012.

también tener influencias del constructivismo ruso, por la forma en que reconstruye los objetos con los que se encuentra: “voy buscando por todos lados materiales y veo cómo voy a manipularlos y construir cosas, soy mucho más constructivista en ese sentido”¹⁸⁰.



65. Thomas Glassford, *Stella 1 K* (2001).



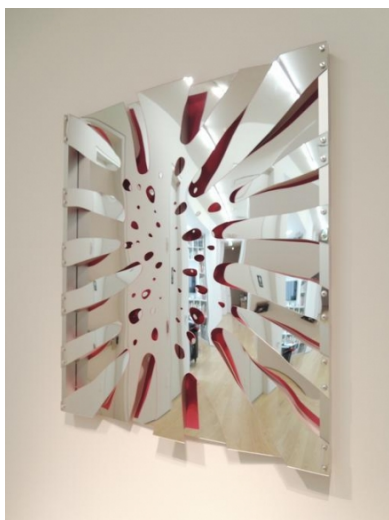
66. Walter de Maria, *The Broken Kilometer* (1979).

Aunque muchas de sus obras trabajan con lo visceral, los fluidos o las arterias, en otras, siguiendo la estela de los minimalistas, se sirve de materiales asépticos como el acero inoxidable y el cromado. No obstante, como en los casos anteriores, este acercamiento a las corrientes del arte contemporáneo euroamericano es siempre “impuro” y se mezcla con referencias a la cultura mexicana, en este caso al Barroco: “Siempre ha sido desde el comienzo muy importante lo que puede ser más vulgar en el sentido de los materiales y mucho más barroco y más decadente al menos en su textura física. El barroco combinado con el minimalismo, que son opuestos en un sentido, una síntesis en medio de las dos”¹⁸¹. Esta “impureza” se plasma también en su acercamiento al concepto de repetición serial típico del minimalismo, que se combina con objetos y significados cargados de acentos locales. Un ejemplo son las esculturas que ha realizado a partir de su colección de aproximadamente dos mil palos de escobas, utilizados y recogidos por pepenadores. Estas estructuras podrían considerarse una especie de biblioteca acerca de la historia que guarda cada

¹⁸⁰ Entrevista a Thomas Glassford realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de diciembre de 2012.

¹⁸¹ Entrevista a Thomas Glassford realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de diciembre de 2012.

uno de estos objetos y de las personas que los han usado: la serialidad de los palos, que algunas veces se muestra por repetición de colores, deja entrever a la par la individualidad de cada uno de estos objetos encontrados.



67. Thomas Glassford, *Untitled* (2014).



68. Thomas Glassford, *Still Life: Utopian Architecture Series* (2007).



69. Thomas Glassford, *Stella: Multistripe* (2007).



70. Thomas Glassford, *Aster* (2001- 2007).

Sofía Táboas, el extrañamiento de lo familiar

Al igual que Glassford, Sofía Táboas recurre en sus obras a objetos de origen industrial, que se presentan en algunas ocasiones en forma de acumulaciones o estructuras seriales, en la estela del dadaísmo, el Nuevo Realismo, el arte *Povera* y de manera específica el Minimalismo. Según apunta Schmelz:

Si Donald Judd trabajó con metales de superficie de acabado perfecto que le entregaba la industria estadounidense Táboas por su parte, tiene sensibilidad hacia la riqueza de materiales más asequibles en el contexto visual mexicano. Mercados, tianguis informales y tlalalerías revelan a la artista cualidades estéticas y formales de las cuales se apropia al realizar sus instalaciones. Maneja un minimalismo sensual que, con humor, explora materiales vernáculos, respecto de sus cualidades de color o textura, sus efectos y permutaciones químicas u orgánicas, sus cualidades visuales, así como las cargas semánticas y del contexto social que se trastocan en las depuradísimas superficies que genera¹⁸².

El Minimalismo de los sesenta norteamericanos, que reaccionaba ante el expresionismo abstracto, trabajó con materiales “fríos” y libres de emotividad, que a su vez eran herederos de la “indiferencia visual” duchampiana, y del neoplasticismo y constructivismo de principios del siglo XX. Es interesante observar, la manera en que el trabajo minimalista de mujeres artistas ha procurado romper con el dogma de la producción concebida en términos masculinos como “la fuerza de producir algo”¹⁸³. Para Charpenel, por ejemplo, la obra de Táboas tiene como antecedente la producción de la artista Eva Hesse, quien realizó una producción cargada de elementos cambiantes y orgánicos, dando nuevas posibilidades a las propuestas minimalistas iniciales. Sobre todo a partir de mediados de los sesenta, Hesse exploró materiales comunes y con su expansión y transformación en el espacio. Podemos nombrar, por ejemplo, la obra *Untitled (Rope Piece)* de 1970, en la que la artista alemana juega con el enrarecimiento que se produce ante materiales familiares como la cuerda, el látex y los cables. Táboas tuvo una formación pictórica, y se acercó a la

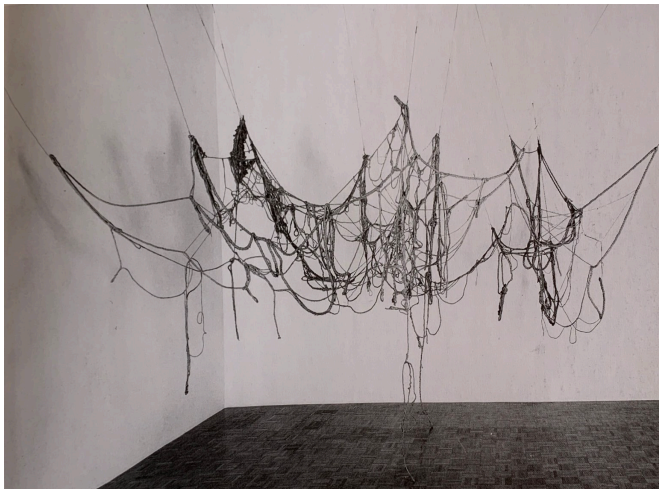
¹⁸² Itala SCHMELZ, “Materia obsolescente. Generación de un espacio de exhibición, Táboas en el MACG, en Charpenel, *Sofía Táboas, Superficies límite* Americo Americo Arte/Landucci, México, 2012. p. 11.

¹⁸³ Patrick CHARPENEL, “El espacio como obra”. Sofía Táboas, *Superficies límite*, Americo Arte/Landucci, México, 2012, p., 25.

tridimensionalidad a partir de lo que le era más cercano, objetos que aparecían en sus primeras piezas a través de la repetición, como lo había hecho el Minimalismo. Táboas recuerda: “Yo utilizaba productos terminados, que vienen de fábrica, de un proceso industrial masivo. O sea, si usaba shampoo, usaba 1000 shampoositos, o los anillos estaban hechos no a mano sino por máquinas, industrialmente, masivamente. Y generalmente las piezas eran masivas, múltiples. Al principio empecé a hacer pequeñas piezas-una pero creo que eso poco a poco se empezó a traducir en piezas numéricas, idénticas”¹⁸⁴. Sobre el trabajo más reciente de la artista elaborado con objetos cotidianos, podríamos nombrar la obra titulada *Algodón degenerado* de 2003, que demuestra una similitud con la de la artista alemana, puesto que ella también trabaja con un material común, que en este caso se ve en las calles de la Ciudad de México, y que aparece extraño al colocarse en la pared y sufrir cambios de temperatura y humedad, provocando nuevas texturas, formas y colores.

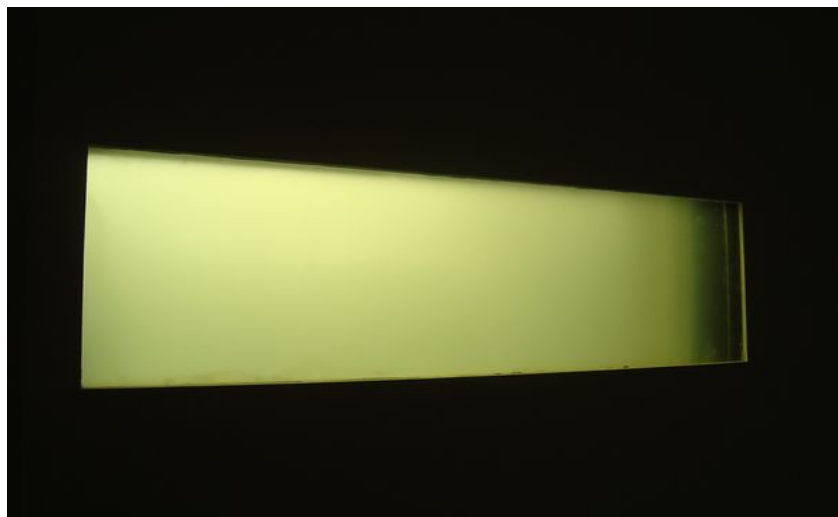


71. Sofía Táboas
Algodón degenerado (2003).



72. Eva Hesse,
Untitled (Rope Piece), (1970).

¹⁸⁴ Entrevista a Sofía Táboas realizada por la autora, Ciudad de México, 20 de febrero de 2013.



73. Sofía Táboas, *Filtro lama* (2011).

Como ocurre con otros artistas de su generación, podemos observar que en la obra de Táboas las citas al arte europeo y estadounidense se mezclan con procedimientos, objetos, lugares o situaciones del contexto local y personal. Así, ha utilizado a veces elementos procedentes de las dulcerías tradicionales mexicanas, las paredes intervenidas con “algodón de azúcar”, acumulaciones de veladoras o de plantas que se ven comúnmente en contextos determinados. En *Filtro lama*, llenó un tanque de agua frente a la ventana del museo Carrillo Gil con agua de Xochimilco, una forma de alterar la visión sobre la Ciudad de México, a través del crecimiento de este cultivo de algas. Una de sus estrategias es la mezcla de materiales baratos como la brillantina, el “papel de china”, algas de Xochimilco o muestrarios de alfombras con otros de índole diversa como el mosaico veneciano o el acero. De esta manera, su obra no sólo es una crítica nociones arbitrarias sobre los materiales, sino que se expande a un cuestionamiento sobre presupuestos semánticos, culturales, sociales y de género¹⁸⁵. A propósito de esta problemática, Tayana Pimentel¹⁸⁶ afirma que su postura como mujer en el ámbito del arte local desbordó los clichés feministas a partir de obras en donde involucra materiales provenientes de la bisutería, contenedores de maquillaje, anillos, pequeñas botellas de champú, que aparecen de forma serial, haciendo una alusión a lo artificial de la idea que pretende englobar “lo femenino”.

¹⁸⁵ CHARPENEL, *El espacio como obra*. En: Táboas, Sofía. En “Superficies límite”, México, 2012, p. 25.

¹⁸⁶ Tayana PIMENTEL, *et al*, *Las implicaciones de la imagen*, México, U.N.A.M, 2008, p. 57.



74. Sofia Táboas, *Cuarto de juegos* (1993), Temístocles 44.



75. Sofia Táboas, *Anillo-vitaminashampoo* "Múltiples", Temístocles 44 (1993).

En la producción de Táboas los materiales recontextualizados producen una experiencia que es inseparable del espacio específico que las alberga, pues desde sus primeras piezas la artista ha trabajado sobre la incidencia en el espacio, sobre todo en sitios específicos. La capacidad de maleabilidad del material, de las situaciones y del espacio parecerían definir en general sus obras. La importancia que tiene para ella crear obras para lugares determinados hace que el espectador y su experiencia sean una parte constitutiva y primordial de su trabajo, pues ésta es la condición de posibilidad de la activación de la materia y de sus significados. Los materiales que utiliza son muy diversos, de tipo efímero o procesual, que cambian o se transforman, que se desarrollan a lo largo de las exposiciones, entre ellos podemos encontrar plantas vivas, el algodón de azúcar que reacciona a la humedad o la temperatura, que se corroe o se desintegra.

También ha trabajado con otros elementos que no cambian en su forma sino que producen diversos efectos en un lugar determinado. Los materiales que utiliza suelen ser identificables fácilmente, sin embargo, la artista crea un juego en el cual, a la manera de una crítica a la idea de la concordancia entre las palabras y las cosas, provoca un extrañamiento con respecto a lo cotidiano, a los materiales, objetos, edificios: "Esa transformación de lo conocido a lo desconocido o de lo familiar a lo excéntrico, a lo enigmático, me interesa [...] Cómo el material que tú conoces perfecto, se puede volver otra cosa en otras

circunstancias”¹⁸⁷. La resignificación, tan presente en su producción artística, se da de manera preferible en piezas para lugares específicos, es ahí donde la artista genera situaciones o resuelve problemáticas, y donde le es más clara la presencia de variables que escapan al control de su creatividad. Táboas ha creado trabajos en los que la referencialidad se presenta de otro modo, evocando el mecanismo mediante el cual una parte de algo refiere al todo: “A mí me gusta que sólo un pedazo del lugar sea suficiente para construir el lugar en tu cabeza. Como que no necesitas el todo para entender el todo. Entonces creo que por eso son fragmentos”¹⁸⁸. Éste es el caso de la pieza titulada *Nadie en casa, todos* (2005), compuesta por una serie de focos, en la que la artista trabajó con la idea de que la luz en un recinto u hogar señala la presencia de alguien, aunque finalmente el sitio esté vacío. Este procedimiento, es heredero de Dada y del surrealismo, pues en estos momentos del arte también se daban juegos semánticos entre las cosas y las palabras, como puede verse en el trabajo de de Magritte o de Duchamp. Estas referencias también pueden observarse en esculturas que recrean fragmentos de albercas que a la vez, como vestigios arqueológicos, nos relatan una imaginaria erosión de los espacios recreativos y comunes producida por el tiempo. Es así que en el trabajo de la artista se da un juego contradictorio entre la herencia del arte europeo, sobre todo del carácter industrial y frío del Minimalismo, en contraposición con las alusiones al contexto cercano, en una mezcla de lo que se ha llamado “primer y tercer mundo” o “centro” y “periferia”.

¹⁸⁷ Entrevista a Sofía Táboas realizada por la autora, Ciudad de México, 20 de febrero de 2013.

¹⁸⁸ Entrevista a Sofía Táboas realizada por la autora, Ciudad de México, 20 de febrero de 2013.



76. Sofía Táboas, *Nadie en casa, todos* (2005).

Para concluir, en este capítulo, se han revisado algunas obras de artistas de los noventa creadas con elementos y aspectos cotidianos a fin de analizar cómo dialogaron con referentes del arte euroamericano, reaccionando a los ideales de identidad difundidos tanto en el interior como en el exterior del país. Como hemos explicado, este cambio provino no solo de una reacción de rechazo ante los cánones y estereotipos del arte establecido hasta ese momento, sino también del curso de las economías preponderantes que generaban una fuerza centrípeta hacia el tránsito internacional de personas, obras y culturas. Así, los artistas apelaron a lenguajes del arte contemporáneo internacional, pero no de una forma mimética, sino desde diversos trayectos constantes de ida y vuelta a partir de referentes cosmopolitas y de la realidad que estaban experimentando en México, un contexto que nos habla de otras economías y situaciones distintas a las de los países del llamado “primer mundo”. Por ello, como podemos leer en las entrevistas realizadas a los autores, la cultura local y el contexto personal fueron elementos fundamentales que originaron nuevas formas creativas. Cada uno de los creadores aquí estudiados aportó visiones personales y críticas que respondían al mundo de los objetos que les eran más cercanos; la riqueza de la cotidianidad precisamente es que ésta es múltiple y, por ello, los objetos que

fueron foco de atención para estos autores lo son también. En los trabajos analizados aquí podemos observar una gran diversidad de elementos: objetos en tránsito, como coches, bicicletas, llantas, artefactos móviles imantados, bolas de plastilina; cosas procedentes de mercados ambulantes o posados en ellos; otros vinculados a la basura, al consumo de las calles de la ciudad; o partes de utensilios y de desechos. En muchas de las obras, las referencias culturales locales se entretajan con los discursos del arte contemporáneo. En ellas el contexto local, las artesanías, el pasado prehispánico, el barroco, la realidad urbana de la Ciudad de México, la pobreza, la basura, dialogan con el Dadaísmo, el Surrealismo, el Minimal, Povera, entre otros, resultando en objetos híbridos e innovadores que marcaron un momento y contexto de la historia del arte del país.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, he propuesto una revisión de los entornos sociales, contextos culturales y personales que posibilitaron el surgimiento y el auge de las prácticas y objetos cotidianos durante la década de 1990. A partir del estudio de fuentes impresas nacionales e internacionales, de la información recopilada en las entrevistas realizadas a los artistas y de las experiencias que pude tener conviviendo con los creadores entrevistados, pero también con curadores, investigadores y creadores más jóvenes, se fueron matizando y ampliando mis cuestionamientos y supuestos iniciales. La hipótesis de partida consistió en afirmar que las circunstancias del entorno de los noventa provocaron que cada uno de los artistas seleccionados experimentara con la cotidianidad de maneras específicas, lo que generó una variedad de trabajos que hablaban de lo cotidiano en un contexto determinado, la Ciudad de México de los años noventa, pero desde diversos tipos de expresiones.

Uno de los primeros supuestos de este trabajo defendía que estas piezas surgieron en respuesta al modelo socioeconómico entendido como “modernidad”, que se había difundido tanto durante la época del denominado salinismo. Diversos artistas que elaboraron piezas objetuales en ese tiempo apuntaban a los fallos de aquel sistema, pero también a la potencia y creatividad existentes en una realidad en la que conviven diversas temporalidades, varias modernidades. Para algunos de los autores estudiados (y concuerdo con ellos), la pobreza y la falta de recursos provoca el surgimiento de otro tipo de economías, y de soluciones creativas para subsanar las necesidades del día a día. Por ello, su trabajo no solo partía de una crítica a la “modernidad prometida” por el Estado, sino de la insuficiencia del concepto mismo de modernidad para relatar los modos cotidianos para sobrevivir y de creación de territorios y objetos útiles.

Otra de las premisas de partida, que se pudieron corroborar a lo largo de esta tesis, era que una de las razones por las cuales, durante los años noventa, este tipo de obras hechas con objetos provenientes del entorno cotidiano fueron más recurrentes en México, fue la apertura de fronteras iniciada en la época de la globalización. Las entrevistas y fuentes impresas me dieron los elementos más relevantes para constatar este supuesto; las voces de los artistas me

proporcionaron información, a partir de ejemplos, sobre sucesos que provocaron que comprendiera de mejor manera qué había significado en el país la entrada paulatina de capitales de todo tipo y de personas de otros países. Yo también tengo algunas memorias de aquel tiempo. Recuerdo que, durante los años noventa, los supermercados cambiaron, el país se empezó a poblar poco a poco de objetos internacionales, ya no era tan necesario que alguien los trajera de Estados Unidos, porque ahora esos artefactos los vendían aquí. La importación de productos se volvió un negocio fecundo y empezamos a vivir rodeados de tenis Nike, Atari, Nintendo, chocolates importados, ropa estadounidense; parecía que eso significaba ser moderno y vivir en una época avanzada.

También recuerdo aquel día en que sucedió el levantamiento zapatista, tenía doce años; este acontecimiento marcó a mi generación. Nuestro concepto de justicia se estaba modificando y crecimos con otra conciencia acerca de la pluralidad existente en el país. También entonces empezaron a surgir una gran variedad de objetos, camisetas, muñecos, llaveros, inspirados en los zapatistas y en sus comandantes. Este suceso tan importante para la historia de México es rememorado por muchos artistas, que se involucraron en las manifestaciones que apoyaban este levantamiento. El país estaba en otra de sus numerables crisis, si es que se pudiera hablar de estabilidad de algún tipo en México. Me acuerdo de la devaluación, el estrés de mis padres, la tristeza ante la conciencia de la corrupción y la gran inseguridad en la que viví toda mi juventud en la Ciudad de México.

Los artistas comenzaron a reaccionar ante las ideas de modernidad y de mexicanidad que tanto se estaban promoviendo. En aquel tiempo de modernización, el concepto de identidad estaba claramente cambiando: poco a poco la idea de una nacionalidad pura fue desmontándose para dar espacio a la conciencia de la pluralidad. Por ello, no es casual que muchos de los artistas entrevistados hayan afirmado que la “mexicanidad” no constituía un concepto relevante que persiguieran expresar en sus trabajos, pues sus intereses eran otros. A pesar de que el contexto era (y a mi parecer, sigue siendo) de un marcado nacionalismo, sus expresiones apuntaban más bien a la diversidad de subjetividades y realidades en constante tránsito. Aquellos creadores, que querían romper con el arte establecido, se acercaban a las expresiones y debates internacionales y se alejaban de las propuestas más conocidas, como

lo había sido la pintura de corte Neomexicanista. Desde estos contextos, puede comprenderse mejor cómo es que se generaron obras que mezclaban elementos provenientes del pasado prehispánico, de las tradiciones artesanales y de la tecnología, respondiendo a una realidad compleja, contradictoria y políglota.

Acorde con uno de los supuestos iniciales planteados en esta tesis, varios de estos artistas contemporáneos admiten que su producción ha heredado técnicas artesanales y no es ciega a los modos de resolver cotidianos, muchos de los cuales derivan de la producción de artesanías y del arte popular. Como se ha podido constatar, la construcción de la identidad nacional había estado muy vinculada a los objetos artesanales y a la cultura popular y quizás por ello varias de las piezas que criticaban este procedimiento lo hicieron desde lo cotidiano. Sin embargo, aunque varios de los autores que analizamos en este trabajo dialogaran de cerca con la creación de artesanías, no por ello tuvieron un interés en expresar una identidad nacional, ni de hablar acerca de un supuesto arte típicamente hecho en México.

Un elemento que fui descubriendo y perfilando a lo largo de la investigación fue que este tipo de trabajos tuvieron como marco geográfico y simbólico a la Ciudad de México. Ésta brindaba el material para los artistas de los noventa, porque en ella nos encontramos con una constante, la acumulación de desperdicios, así como con una gran producción de mercancías de innumerables tipos. La Ciudad de México, sus tianguis, objetos de segunda mano, mercancías, desechos y calles, fueron fundamentales, ya que constituyeron la materia, y a la vez la referencia, de estos trabajos. Los artistas incorporaron algunos modos de resolución que son habituales en la urbe para crear trabajos críticos que referían a una realidad con problemáticas muy específicas y aparentemente contradictorias: escasez y sobreproducción, pasado prehispánico y modernidad exacerbada, artesanías y vehículos motorizados. Como hemos podido corroborar a lo largo de las páginas anteriores, observamos en las trayectorias de estos creadores constantes alusiones a aquella modernidad no resuelta ni posible de definir, a una ciudad abundante en referencias, llena de historias y acontecimientos insólitos.

Una de las conclusiones a las que me ha llevado esta investigación, y que no constituyó una hipótesis inicial, sino más bien una suposición, fue que, en la Ciudad de México, fuera de la influencia de las políticas culturales del

estado, en los espacios independientes se originaron nuevos modos artísticos, como los que se han estudiado aquí. Estos lugares jugaron un papel importante porque permitieron que los creadores experimentaran, establecieran diálogos y expusieran obras, de una forma que no habría sido posible en las escuelas de arte del momento. En los espacios alternativos pudieron estudiar cosas que no se enseñaban en las escuelas, como el arte internacional. Eso también influyó en el hecho de que realizaran piezas innovadoras y que posteriormente fueran visibles y formaran parte del *mainstream*. Algunos de ellos se convirtieron en parte de la escena institucional del arte de mediados de los noventa y las obras creadas se gestaron desde los espacios alternativos ahí fueron las que finalmente se exhibieron en los museos de México y el extranjero. Hoy en día siguen existiendo múltiples espacios independientes en esta ciudad, en gran medida por la dificultad que tienen los artistas de insertarse en las instituciones estatales y museos privados, pero también porque en ellos se da una libre experimentación artística, multidisciplinaria y muchas veces ligada a las comunidades de los barrios aledaños.

A lo largo de este trabajo pude constatar cómo la entrada al *mainstream* del arte de este tipo de prácticas fue un elemento clave para que tuvieran éxito y perduraran durante años. Como se analizó antes, ya en 1992 las obras de algunos artistas de esta generación se exponían en galerías locales y en museos de arte contemporáneo y así lo que se había gestado desde lo “independiente” se volvió parte del arte hegemónico. El interés del mercado tuvo una gran relevancia en que estas obras se mantuvieran por mucho tiempo en la escena del arte local.

Además del diálogo con los conceptos de “modernidad” y “mexicanidad” analizados antes, hemos podido estudiar de qué modo la historia del arte estadounidense y europeo fueron también relevantes para los artistas de esta época, pues tal como lo aseveran los creadores en entrevistas y catálogos, el uso del objeto relacionado con Dada, el Surrealismo, el Situacionismo, Fluxus, el Nuevo Realismo, el Pop, el Povera, el Minimal y el arte conceptual estaban presentes en sus complejas críticas, vistas desde circunstancias personales, ligadas al contexto y a los diálogos que habían establecido con otros artistas y personajes importantes en sus carreras. No obstante, como hemos visto, en ningún caso estos trabajos pueden verse como una “imitación” de los referentes

europeos o estadounidenses; son piezas que reconstruyen y a veces destituyen la jerarquía de los modelos de la historia del arte, abriendo espacio a intervenciones elaboradas a partir de circunstancias personales y del contexto cultural mexicano.

Pasados los años, hemos visto constantemente cómo han proliferado este tipo de manifestaciones en el arte contemporáneo mexicano. Algunas veces esto se ha debido a que este tipo de arte, que es ya una técnica, es quizás muy fácilmente reproducible, porque trabaja con lo que se tiene a la mano. Sin embargo las obras no se generan en cada caso a partir de miradas críticas e innovadoras, por lo que es necesario hacer revisiones y desentrañar de qué modo se construyen este tipo de trabajos. Otros artistas más jóvenes que viven en esta ciudad también trabajan con elementos cotidianos, lo que nos lleva a reflexionar sobre este espacio como un terreno fecundo para este tipo de prácticas, tal vez debido a la acumulación de desperdicios, el reciclaje urbano de una ciudad tan sobrepoblada, la pobreza o la cantidad de elementos tan heterogéneos.

Una de las reflexiones que ha desembocado esta investigación es que los años noventa del arte contemporáneo mexicano parecen no estar tan lejos. Es un pasado que todavía parecería presente, en parte porque muchos de sus personajes siguen vivos, pero también debido a que las dinámicas del mercado son muy parecidas y lo que vemos en las ferias de arte locales también. El residuo de los años noventa es parte de nuestro presente: la galería Kurimanzutto, el espacio SOMA (organización dedicada a la enseñanza de las artes, fundada por artistas que comenzaron su carrera en los años noventa), curadores como Cuauhtémoc Medina siguen siendo de gran relevancia en el arte y, en el proyecto cultural de el presidente López Obrador en el bosque de Chapultepec, Gabriel Orozco jugará un papel fundamental. Entonces, podríamos preguntarnos, ¿tiene esto que ver con la estética que repuntó en aquel entonces? O, por el contrario, ¿se relaciona sobre todo con los mecanismos del mercado? ¿Quizá aquello que era nuevo y alternativo se ha vuelto hoy un cómodo lugar común?

Fuentes y bibliografía

- *A pie desde el estudio*, catálogo de la exposición de Francis Alÿs celebrada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del 26 de mayo al 19 de agosto de 2005, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.
- Eduardo ABAROA, *Ensayos sobre el público*, México, Alias, 2012.
- Abraham CRUZVILLEGAS, A., et al, *Abraham Cruzvillegas: the autoconstrucción suites*, Minneapolis catálogo de la exposición celebrada en el Walker Art Center, Minneapolis, del 22 de marzo al 22 de septiembre de 2013, Walker Art Center, 2013.
- Franz ACKERMANN, et al, *Farsites : urban crisis and domestic symptoms in recent contemporary art. Sitios distantes : crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte*, San Diego, San Diego Museum of Art; Tijuana, Centro Cultural Tijuana, 2005.
- *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, Carlos Ashida, Patrick Charpenel (comis.), catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México y en los Baños Venecia, Guadalajara, Jalisco, México, Museo de Arte Moderno-INBA-Baños Venecia, 1995.
- Nancy ADAJANIA, et al, *Vitamin 3-D : new perspectives in sculpture and installation*, Londres, Phaidon, 2009.
- Dawn ADES, et al, *Marcel Duchamp*, Londres, Thames and Hudson, 1999.
- Aguilar y Bassols (coord.), *La dimensión múltiple de las ciudades*, UAM-Iztapalapa México, 2001.
- *Al ras del cielo*, Betsabeé Romero, México, Catálogo de exposición celebrada en el Museo de Arte de Sonora de septiembre a diciembre de 2011, Museo de Arte de Sonora, 2011.
- Francis ALÿS, *Seven Walks*, Londres , Artangel, 2005.
- Francis ALÿS; Bruce W FERGUSON, *Paseos / Walks*, México D.F, Museo de Arte Moderno, 1997.
- Mónica AMOR, et al, *Mexico: Expected/Unexpected*, La Jolla, CA: Museum of Contemporary Art San Diego, 2011.
- *Antes de la resaca... Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC*, Sol HENARO (comis.), México, catálogo de exposición celebrada en el MUAC del 30.06.2011 al .11.2011, M.A.A.C. U.N.A.M., 2016.
- *Así está la cosa : instalación y arte objeto en América Latina*, Kurt Hollander (comis.), México D.F, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1997.

- Magali ARRIOLA, *et al*, Hertz, B.S., *et al*, *Axis Mexico, objetos comunes y acciones cosmopolitas*, San Diego, San Diego Museum of Art, 2002.
- Homi K. BHABHA, *El lugar de la cultura* (1994) , Buenos Aires, Manantial, 2002.
- Roger BARTRA, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Debolsillo, 2014.
- BONFIL BATALLA, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, Grijalbo, 1987.
- Rodolfo BECERRIL Straffon, *et al*, *Antología de textos sobre arte popular*, México, Fondo para el fomento de las artesanías y Fondo Nacional para actividades sociales, 1982.
- Walter BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, Vol. 3., Madrid, Akal, 2005.
- Betsabeé Romero, *Lágrimas negras*, Julián Zugazagoitia (comis.), México, Fundación Amparo, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Amparo, del 17 de octubre de 2007 al 12 de enero de 2008.
- Joseph BEUYS, *et al*, Joseph Beuys, *The Multiples : catalogue raisonné of multiples and prints*, Munich, Edition Schellman, 1997.
- Roberto BOLAÑO, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Alfaguara, 2016.
- Pierre BOURDIEU, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2016.
- Nicolas BOURRIAUD, *Estética relacional*. Buenos Aires. 2008.
- Jean BRAUDRILLARD, *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI, 1968.
- Norman BRYSON, *Volver a mirar*, Madrid, Alianza, 2005.
- Benjamin BUCHLOH, *et al*, *Gabriel Orozco*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). 2006.
- Daniel BIRNBAUM, *et al*, *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Madrid. Turner, 2005.
- Pierre CABANNE, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Luis CAMNITZER, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano.*, Murcia, CENEDAC 2009.
- Iria CANDELA, *Contraposiciones : arte contemporáneo en Latinoamérica, 1999-2010*, Madrid : Alianza Editorial, 2012.

- Fiona CANDLIN; Raiford GUINS, *The Object Reader*, Nueva York, Routledge, 2009.
- Francesco CARERI, *Walkscapes, el andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gil, 2002.
- Alfonso CASO, "El arte popular mexicano", *México en el Arte*, 30 Noviembre 1952.
- Fernando CASTRO FLORES; Cuauhtémoc Medina, *Engendros del ocio y la hipocresía*, México, Smart Art Press, 1999.
- Cars and traces*, Betsabeé Romero, Amsterdam, catálogo de la exposición celebrada en el Tropenmuseum, de septiembre de 2010 a febrero de 2011, KIT Publishers, Amsterdam, 2010.
- Ulises CARRION, *El arte correo y el gran monstruo*, México, Tumbona, 2013.
- Violeta CELIS, *et al*, *Carga útil, 39 artistas contemporáneos en el MAM*. Museo de Arte Moderno, México, 2012.
- Cocido y Crudo*, Dan Cameron (comis.), catálogo de la exposición celebrada en el Museo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.
- Catherine CRAFT, *Robert Rauschenberg*, Nueva York, Phaidon, 2013.
- Thomas CROW, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, AKAL, 2002.
- Abraham CRUZVILLEGAS. *Autoconstrucción*, Estados Unidos, The Centre of Contemporary Arts, 2008.
- Abraham CRUZVILLEGAS, *Round de Sombra*, México, CONACULTA, 2005.
- Damián Ortega, *Nine Types of Terrain*, catálogo de la exposición celebrada del 17 de julio al 7 de septiembre en el White Cube Hoxton Square, Londres, Jay Jopling, 2007.
- *Damián Ortega*, catálogo de la exposición celebrada en la Kunsthalle Basel, del 19 de septiembre al 14 de noviembre de 2004, Basel, Schwabe: Kunsthalle Basel, 2004.
- Damián ORTEGA, *et al*, *Do it yourself*, catálogo de la exposición celebrada en el Institute of Contemporary Art, Boston, del 10 de setpiembre ade 2009 al 18 de enero de 2010, Skira Rizzoli ; Boston : Institute of Contemporary Art, 2009.
- Michel DE CERTEAU, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

- Michel DE CERTEAU, *La invención de lo cotidiano. 2 Habitar, cocinar*, México, Universidad, Iberoamericana, 1999.
- *Destello*, México, Osvaldo Sánchez (comis), exposición celebrada en la Fundación/Colección Jumex del 8 de abril al 30 de septiembre de 2010, México, Jumex, 2011.
- Estrella DE DIEGO, *Contra el mapa*. Siruela, Madrid, 2008.
- Emmanuelle DE L'ECOTAIS, E., *El espíritu dada*, Madrid, H. Kliczkowski, 2003.
- Juan Eduardo CIRLOT, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, España, Anthropos, 1986.
- Olivier DEBROISE, *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, México, Cubo Blanco, 2018.
- Olivier DEBROISE, *et al*, *Informe MUAC: Museo Universitario Arte Contemporáneo*, México, UNAM-Turner, 2008.
- Olivier DEBROISE, *et al*, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*, México, Turner, 2006.
- Alex DORFSMAN; Joshua OKON, *La panadería, 1994-2002*, México, Turner, 2005.
- Marcel DUCHAMP, *Notas*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Eco : arte contemporáneo mexicano*, Osvaldo Sánchez y Kevin Power (comis.), Madrid, catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada en MNCARS, 2005, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.
- El enigma de lo cotidiano*, Rosa Olivares (comis.) Madrid, Casa de América, catálogo de la exposición celebrada del 11 de abril/11 de junio de 2000, 2000.
- José María FAENA GARCÍA-BERMEJO, *Marcel Duchamp*, España, Polígrafa, 2004.
- *Gabriel Orozco*, Rochelle Steiner (comis), London: Serpentine Gallery; König: Walther König, cop. 2004.
- Guillermo FADANELLI, *Hotel DF*, México, Grijalbo, 2010.
- Elena FILIPOVIC, E., *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Estados Unidos, The Mit Press, 2016.
- Jonathan FINEBERG, *Art since 1940. Strategies of Being*, Londres, Lawrence King, 2000.

- Hall FOSTER, *et al*, *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
- Hal FOSTER, *El retorno de lo real*. La vanguardia a fines de siglo, Madrid, Akal, 2001.
- Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1968.
- Francis Alÿs, *Historia de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*, Cuauhtémoc Medina (comis.), México, exposición celebrada en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, del 26 de
- Francis Alÿs, *Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí. Diez cuadras al rededor del estudio en el centro Histórico de la Ciudad de México*, Cuauhtémoc Medina (comis.), México, catálogo de la exposición celebrada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- Fresh Cream: contemporary art in culture: 10 curators, 10 writers, 100 artists*, London, Phaidon, 2000.
- Carlos FUENTES, *La región más transparente*, México, Alfaguara, 1980.
- Rubén GALLO, *New Tendencies in Mexican Art: The 1990s*, Nueva York, Palgrave Mc Millan, 2004.
- Manuel GAMIO, *Forjando Patria (Pro-nacionalismo)*, México, Porrúa, 1916.
- Pilar GARCÍA; Julio GARCÍA MURILLO, *Grupo Proceso Pentágono*, México, catálogo de exposición celebrada del 26 de septiembre de 2015 al 21 de febrero de 2016 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.
- Néstor GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Argentina, Paidós, 2001.
- Néstor GARCÍA CANCLINI, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Argentina, Katz, 2010.
- Thomas GLASSFORD, *Cadáver exquisito*, México, U.N.A.M. 2006.
- Tom GODFREY, *Conceptual Art*, Singapur, Phaidon, 2003.
- Carlos GRANÉS, *El puño invisible. Arte revolución y un siglo de cambios culturales*. México, Taurus, 2011.
- Silvia GRUNER., *Destierro*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1993.
- Silvia GRUNER, *Un chant d'amour*, México, RM, 2009.

- Martin HEIDEGGER, *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza Editorial, 2017.
- Martin HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*, Traducción José Gaos, México, FCE, 2002.
- Agnes HELLER, *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona, Península, 2002.
- Sol HENARO, *et al*, *Melquiades Herrera*, México, Alias, 2014.
- Sol HENARO, *et al*, *No grupo. Un zangoloteo al corsé artístico*. Museo de Arte Moderno, México, 2011.
- Alejandro HERNÁNDEZ; Inbal MILLER, *Sin límites. Arte contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010*. RM, Cubo Blanco, México, Conaculta, 2013.
- Fredric JAMESON, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Fredric JAMESON, *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.
- José JIMÉNEZ, *Teoría del arte*, Técnos, España, 2006.
- JOSÉ JIMÉNEZ (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Turner, 2011.
- Jorge JUANES, *Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido*, México, Ítaca, 2008.
- Arnoldo KRAUS, *Apología de las cosas*, México, Sexto Piso, 2017.
- Henri LEFEBVRE, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 1972.
- *Los usos de la imagen. Fotografía, film y video en la Colección Jumex*, Patricia Martín y Carlos Basualdo (comis.) Buenos Aires, exposición celebrada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y en el Espacio Fundación Telefónica de Argentina, de Septiembre a noviembre 2004, Fundación Eduardo Constantini, 2004.
- Luis Miguel LEÓN *et al*, Perla Krauze, *Huellas y trayectos*, México, Museo de Arte Moderno, 2011.
- Kevin LYNCH, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gil, 2015.
- Jean-François LYOTARD, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 2016.
- Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001.
- Susan MAY, *Scattering Ground*. Catálogo de la exposición Damián Ortega. Nine Types of Terrain. Londres, White Cube. 2007.

- Cuauhtémoc MEDINA, *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano*, México, RM/Cubo Blanco, 2017.
- Cuauhtémoc Medina, *Dominó caníbal : proyecto de arte contemporáneo*, Polígrafa, Barcelona, 2011.
- Cuauhtémoc MEDINA, *et al, Francis Alÿs*, London-New York, Phaidon, 2007.
- Cuauhtémoc MEDINA, Osvaldo SÁNCHEZ, Silvia Gruner, *Reliquias*, México, CONACULTA, 1998.
- *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*, Klaus Biesenbach (comis.), Long Island City, catálogo de la exposición celebrada en Long Island City, P.S.1 Contemporary Art Center, del 30 de junio al 2 de septiembre del 2002, y posteriormente con algunas variaciones en Berlín y Mexico D. F., P.S.1 en conjunto con el KW-Institute for Contemporary Art, 2002.
- Friederich MESCHÉDE (ed.), *Survival of the Idea Failure of the Object, Sketches and Projects / Supervivencia de la Idea Fracaso del Objeto*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007.
- Daniel MONTERO, *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*, México, RM Verlag, SL, 2014.
- Carlos MONSIVÁIS, *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza*, México, Era, 1987.
- Carlos MONSIVÁIS, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, Colegio de México, 2010.
- Carlos MONSIVÁIS, *Los rituales del caos*, México, Ediciones Era, 2001.
- Carlos MONSIVÁIS, " *No sin nosotros*": los días del terremoto 1985-2005, Ediciones Era, 2005.
- Gerardo MOSQUERA, *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit. 2010.
- Museo de arte Moderno, *Diálogos insólitos, Arte Objeto, México D.F.*, exposición celebrada en la sala José Juan Tablada, Ciudad de México Museo de Arte Moderno, La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1997.
- *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, Josefa Ortega (comis.), México, catálogo de la exposición celebrada del 26 mayo al 7 noviembre de 2011, Museo de Arte Moderno, 2011.
- Pierre NORA, *The Realms of Memory. Rethinking the French Past. Vol I- Conflicts and Divisions*. New York-Columbia University Press, 1996.

- Gabriel OROZCO, *Photographs*. Göttingen, Steidl Publishers; Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution, 2004.
- Damián ORTEGA, *Supervivencia de la idea*. Fracaso del objeto. Hatje Cantz Verlag, Alemania, 2007.
- Damián ORTEGA; Rosario NADAL, *To do*, Museo Júmex, 2013.
- Damián ORTEGA, *The Beetle Trilogy and other works*, Los Angeles, 2005.
- Ignacio PADILLA, *Arte y olvido del terremoto*, México, Almadía, 2010.
- Orhan PAMUK, *El Museo de la Inocencia*, Madrid, Debolsillo, 2011.
- Octavio PAZ, *Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*. Era, México, 1973.
- Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- José Emilio PACHECO, *Las batallas en el desierto*, México, Ediciones Era, 1999.
- Mario PERNIOLA, M., *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Editorial Acuarela y A. Machado, Madrid, 2010.
- Tayana PIMENTEL, *et al, Las implicaciones de la imagen*, México, U.N.A.M, 2008.
- Elena PONIATOWSKA, *Nada, nadie: las voces del temblor*, México, Ediciones Era, 1988.
- Juan Antonio RAMÍREZ, *Duchamp, El amor y la muerte*, Madrid, Siruela, 1994.
- Juan Antonio RAMÍREZ, *El objeto y el aura*, Madrid, Akal , 2009.
- Mari Carmen RAMÍREZ, *et al, Versions and inversions: perspectives on avant-garde art in Latin America*, Houston, Museum of Fine Arts, 2006.
- Samuel RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe, 1951.
- Vicente RAZO, *Museo Salinas Official Guide*, Los Ángeles Smart Press, 2002.
- Rossana REGGUILLO; Marcial GODOY, *Ciudades translocales. Espacios, flujo, representación*, México, Iteso, 2005.
- Burkhard REIMSCHNEIDER and Uta GROSENICK, *Art Now, (VOI 2),137 Artist At The Rise Of The New Millennium*, Hong Kong, Taschen, 2005.

- Julia ROBINSON, *et al.*, *Nuevos realismos*, Catálogo de la exposición Nuevos Realismos. Estrategias del objeto, entre el readymade y el espectáculo, Madrid MNCARS, 2010.
- Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *Dadá: Documentos*, Introd., México, U.N.A.M., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.
- Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*. México, UNAM, 2006.
- María Inés RODRÍGUEZ VELA; Rossana REGUILLO, *Teresa Margolles, La promesa*, México, M.U.A.C., U.N.A.M. 2012.
- Karl RUHRBERG, *et al*, *Art of the 20th Century*, España, Taschen, 2000.
- Edward SAID, *Orientalismo* (primera edición de 1978), Madrid, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2003.
- Guillermo SANTAMARINA, *Gabriel Orozco*, catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Cristal, Madrid, del 8 de febrero al 18 de abril de 2005, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.
- Itala SCHMELZ, *et al*, *Escultura social, a new generation of art from Mexico City*, Chicago, Yale University Press, 2007.
- Luz María SEPÚLVEDA, *et al*, *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*. CONACULTA, México, 2013.
- Armando SILVA, *Imaginario urbano*. Arango, Bogotá, 2006.
- Silvia Gruner, *Circuito interior*, Magalí ARRIOLA, Mónica de la Torre (comis.), México, catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Carrillo Gil, del 1º de marzo al 28 de mayo del 2000, Museo de Arte Carrillo Gil, 2000.
- Patricia SLOANE; Kurt Hollander, eds., *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90. Vol 1*, México, Ediciones MP + J.P. Morgan + RM, 2017.
- Melanie SMITH, *Cuadrado rojo imposible rosa*. Turner, 2011.
- Melanie SMITH, *et al*, *Parres*, México, A&R Press/Turner, 2008.
- Solomon R. Guggenheim Museum, *The Hugo Boss Prize*, Ostfildern/Ruit, Hatje Cantz, 2006.
- *Spiral City & other vicarious pleasures. Melanie Smith*, Cuauhtémoc Medina (comis.) Mexico City : A&R Press, 2006.
- Sofía TÁBOAS, *Superficies límite*, Americo Arte/Landucci, México, 2012.

- Paco Ignacio TAIBO, *Primavera pospuesta: una versión personal de México en los 90*, México, Ediciones Joaquín Mortiz, 1999.
- Anne TEMKIN, A., *et al*, *Gabriel Orozco*, CONACULTA, México, 2011.
- Anne TEMKIN, *et al*, *Gabriel Orozco, Fotogravedad*, Ciudad de México, Alias, 2011.
- Anne TEMKIN, *et al.*, *Gabriel Orozco. Photogravity*, Philadelphia Museum of Art, 1999.
- Anne TEMKIN, *et al*, *Gabriel Orozco*, London: Tate, 2011.
- Teresa Margolles *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, Tayana Pimentel (comis), [Pabellón de México : 53 Exposición Internacional de Arte, la Bienal de Venecia. Barcelona ; México D.F. : RM, 2009.
- Teresa Margolles, *Frontera*, exposición celebrada en Kunsthalle Fridericianum, Kassel, del 4 de diciembre de 2010 al 20 de febrero de 2011; y en Museion Bolzano/Bozen, del 28 de mayo al 28 de agosto de 2011, Köln : Walther König, 2011.
- Teresa Margolles, 21. März bis 4. Mai 2003, Kunsthalle Wien project space; 30. Mai bis, Magazin 4 Vorarlberger Kunstverein] -- Wien: Kunsthalle Wien, 2003.
- Teresa Margolles, *Muerte sin fin*, 24. April-15. August 2004, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt and Main, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, cop. 2004.
- Ulises Carrión. *Querido lector no lea*, Guy SCHRAENEN (comis.), MNCARS, Catálogo de exposición celebrada en el Museo JUMEX, México D.F., de Febrero a Mayo, 2017.
- *Unmonumental: the object in the 21st century*. Catálogo de la exposición celebrada en Nueva York, New Museum of Contemporary Art, del 1 de dic. de 2007 al 30 de marzo de 2008, en el marco del ciclo expositivo. Londres, Phaidon, 2007.
- Emilio URANGA, *Análisis del ser del mexicano*, México: Porrúa y Obregón, 1952.
- José VASCONCELOS *La raza cósmica*, México, Porrúa, 2019.
- Gilbert VICARIO; Ma. Carmen Ramírez, *Cosmopolitan routes: Houston collects Latin American art*, The Museum of Fine Arts; New Haven and London, Houston, 2011.
- Enrique VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*. Anagrama, Barcelona, 2002.
- Carsten-Peter WARNCKE, *et al*, *Picasso*, Taschen, Alemania, 1997.

- Heriberto YÉPEZ, *La increíble hazaña de ser mexicano*, México, Planeta, 2012.

Hemerografía y fuentes digitales:

-Patricia AVENA NAVARRO, *Gabriel Orozco*, [http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Resenas/Gabriel Orozco](http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Resenas/Gabriel_Orozco) [Consultado el día 4 de junio de 2011].

-Maria Fernanda BARRERO, *Cuarto de Papel*, <http://www.mariafernandabarrero.mx/instalaciones-espacioscontenidos/cuarto-de-papel/>. [Consultado el 18 de marzo de 2016].

- Zygmunt BAUMAN, "Teoría sociológica de la posmodernidad", *Espiral Estudios sobre Estado y Sociedad* 2.5 (2015).

-Sergio R. BLANCO, *Melanie Smith. Caos contra ruinas*. <http://www.gatopardo.com/reportajes/melanie-smith-caos-ruinas/> [Consultada el 3 de febrero de 2014].

-Jorge CABALLERO, *En 15 años se valorará la obra de Melquiades Herrera*, <http://www.jornada.unam.mx/2004/02/13/10an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=2> , [Consultado el 23 de octubre de 2014].

-Cámara de diputados, *Octavio Paz. El laberinto de la soledad, Entrevistas al escritor Emiliano Pérez Cruz, la poeta Dolores Castro y el periodista literario Javier Aranda*, <https://www.youtube.com/watch?v=0dyCayfluy4> , [Consultado el 8 de diciembre de 2017].

-Victor CABRERA, *Asuntos domésticos*, <http://asuntosdomesticos.blogspot.mx/> [Consultado el 11 de noviembre de 2014].

- Homero CAMPA, *México: Esplendores de treinta siglos', en Texas, acercara a mexicanos y chicanos*, <http://www.proceso.com.mx/157026/mexico-esplendores-de-treinta-siglos-en-texas-acercara-a-mexicanos-y-chicanos> [Consultado el 15 de enero 2015].

-Ramiro CHAVES, *Canadá*, <http://www.chavesphoto.com/proyecto/proyecto-canada/> [Consultado el 5 de marzo de 2013].

-Ramiro Chaves, *Proyecto Canadá 1ra parte*, <https://www.youtube.com/watch?v=492jkTU1Jo4> [Consultado el 5 de marzo de 2013].

-Ramiro CHAVES, *Proyecto Canadá 2da parte*, <https://www.youtube.com/watch?v=qpbuJ8Hjt1s> [Consultado el 5 de marzo de 2013].

-Donna CONWELL, *Personal Worlds or Cultural Strategies?*, http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html [Consultado el día 19 de septiembre de 2013].

-CURARE *Espacio Crítico para las Artes, ¿Conceptualismos en México?* Número 32/33, México, 2010.

-CURARE, *Espacio Crítico para las Artes, Utopía, arte y (des)orden simbólico* no. 30/31, México, 2009.

-Teresa DEL CONDE, Adolfo Patino, <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/13/index.php?section=cultura&article=a06a1cul> [Consultado el 28 de octubre de 2014].

-DE LOS MONTEROS, E., S., *ArtNexus*. No. 79, volumen 9. Año 2010.

-DURAND, J., *Betsabeé Romero, transgresora de muchas fronteras* <http://www.jornada.unam.mx/2013/07/28/opinion/018a1pol> [Consultado el día 30 de julio de 2013].

- *Domestic*, http://www.valf.com.mx/antimuseo/archivo_etapa2_domes.html [Consultado el 10 de septiembre de 2014].

-Lucía EGAÑA, *Todas las camas (-2) 2008/2009*, <http://www.lucysombra.org/archives/category/efimeros/camas> [Consultado el 23 de octubre de 2012].

-Hellen ESCOBEDO, *Carta Abierta a Marcos Kurtycz*, <http://www.marcoskurtycz.com.mx/>, [consultado el día 17 de septiembre de 2013].

- *La Quiñonera. Espacios Flexibles*. <http://www.eltono.com/es/exhibitions/espacios-flexibles-mexico-df/> [Consultado el 5 de noviembre de 2014].

-Carlos FANDIÑO, *Exhibirán obra de Adolfo Patiño en el Centro de la Imagen*, <http://www.foto-digital.com.mx/exhibiran-obra-de-adolfo-patino-en-el-centro-de-la-imagen/> [Consultado el 28 de octubre del 2014].

-*Forbes México*, *Gabriel Orozco: crear sin importar el dinero*. <https://www.youtube.com/watch?v=IxjqAYCh6Lo> [Consultado 1 de junio de 2018].

-C. FRÈROT, "La Quiñonera". *ArtNexus* No.88. Volume 12. Year 2013. Pp. 58-61.

-Leslie RUCHAR, "Gabriel Orozco", *ArtNexus* No.88. Volume 12. Year 2013, pp.84-86.

-Carlos-Blas GALINDO, , "Casi en secreto", *El Financiero*, 9 de Abril de 1993, p. 25.

-Carlos-Blas GALINDO, "Confusión conceptual", *El Excelsior*, Sección El Búho, 25 de Febrero de 1996, p. 25.

- Néstor GARCÍA CANCLINI, *et al*, "México". *Exit*, Madrid, 2005. Pp. 209.
- Adriana GARCÍA, "¿Quién ordenó el asesinato de José Francisco Ruiz Massieu?", <http://archivo.eluniversal.com.mx/nacion-mexico/2014/impreso/quien-ordeno-el-asesinato-de-jose-francisco-ruiz-massieu-218927.html> [Consultado el 13 de enero de 2015].
- Gilberto GIMÉNEZ MONTIEL, *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales, Conaculta. Guadalajara, Jalisco, 2005.
- Ismael GÓMEZ DANTÉS, "Sobre el edificio Rulle", *El Nacional*, lunes 27 de mayo de 1991, p. 16, C.
- John HEISER, "Walk on the Wild Side". *Frieze Magazine*. Tomo 69, setiembre 2002. En: http://www.frieze.com/issue/article/walk_on_the_wild_side/ [Consultado el día 1 de septiembre de 2013].
- Sol HENARO, "Un peatón profesional: Melquiades Herrera". *Ramona*, revista de artes visuales. No. 81. Buenos Aires, junio 2008.
- Héctor Zamora: "Paracaidista". Av. Revolución 1608 BIS. <http://www.mexartdb.com/#/exposiciones/hector-zamora-paracaidista-av-revolucion-1608-bis> [Consultado el 10 de noviembre de 2014].
- Irene HERNER, *30 siglos de arte mexicano*, <http://www.nexos.com.mx/?p=6024> [Consultado el 11 de noviembre de 2014].
- Adriana HERRERA, *Not Me: Subject to Change/ ("No Yo: Sujeto a cambio)*, [http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Fundaciones/Not Me Subject to Change No yo sujeto a cambio](http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Fundaciones/Not_Me_Subject_to_Change_No_yo_sujeto_a_cambio) [Consultado el 21 de diciembre de 2014].
- Kurt HOLLANDER, "Gabriel Orozco", *Poliester* 5(17):10, 1996-97.
- I Font, Juan Nogué. Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas. *Ería*, 2007, no 73-74, p. 373-382.
- Arturo JIMÉNEZ, *Más de 40 artistas exploran las prácticas objetuales de dos décadas*, <http://www.jornada.unam.mx/2009/10/02/index.php?section=cultura&article=a04n1cul> [Consultado el día 4 de octubre de 2009].
- Richard KALINA, *Robert Morris: The Order of Disorder*, <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/robert-morris/> [Consultado el 4 de enero de 2015].
- Alan KNIGHT, *La identidad nacional mexicana*, <http://www.nexos.com.mx/?p=13852> [Consultado el 7 de mayo de 2011].
- "La Quiñonera" <http://www.laquinonera.com.mx/la-quinonera/>

[Consultado el 5 de noviembre de 2014].

-La redacción, En nueva york, las obras de Adolfo Patiño, <http://www.proceso.com.mx/?p=109855> [Consultado el 28 de octubre de 2014].

-Pablo LEÓN DE LA BARRA, *Centre for The Aesthetic Revolution*, <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.mx/> [Consultado el 26 de noviembre de 2014].

- Alicia LINDÓN VILLORIA, "La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos." , EURE, Vol. 33, no. 99 (agosto 2007).

-Agudelo TENORIO, *Entrevista a Marcos Kurtycz* <http://www.marcoskurtycz.com.mx/> , [consultado el día 17 de septiembre de 2013].

- Valeria MACÍAS, "La participación de la iniciativa privada en las exposiciones internacionales de arte: el caso Televisa", Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2015.

- Mónica MAYER, "Nuevos espacios alternativos, dos", *El Universal*, jueves 25 de agosto de 1988, p. 2.

- Mónica MAYER, , "La fiesta del Balmori, santo patrono de las artes plásticas", *El Universal*, 29 de Marzo de 1990, p 2 C.

- Mónica MAYER, "Lumpen Wetlook: la nueva generación de las artes visuales", *El Universal*, 22 de septiembre de 1990, p 2 C.

- Mónica MAYER, "Aldito Flores y sus 'lumpen wetlook' " en el edificio Rul", *El Universal*, viernes 10 de mayo de 199, p. 2 C.

- Mónica MAYER, "Springer y Cruzvillegas o lo realmente joven en el arte", *El Universal*, miércoles 7 de agosto 1991, p. 2.

-Mónica MAYER, *Adolfo Patiño (1954-2005)*, <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/51695.html> [Consultado el 28 de octubre de 2014].

- Mónica MAYER,. "Temístocles 44", *El Universal*, domingo 11 de abril de 1993, p. 2, C.

-Mónica MAYER, "¿Arte alternativo, experimental o vivo?", *El Universal*, 6 de junio de 1993, p 2 C.

-César MARTÍNEZ, *Melquiades Herrera, el peatón profesional*, <http://martinezsilva.com/articulos/MelquiadesHerrera.pdf> [Consultado el día 24 de septiembre de 2014].

-Jorge Luis MARZO, *Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano*, http://www.soymenos.net/arte_contemporaneo_bucmexico.pdf [Consultad el 9 de septiembre de 2014].

-Mary MCMASTERS, *El arte de México en el cual pienso es el de los muralistas, afirma Gabriel Orozco*, <http://www.jornada.unam.mx/2013/04/03/cultura/a05n1cul> [Consultado el miércoles 3 de abril de 2013].

-MEAD, R., *Two Beds and the Burdens of Feminism*, Cultural Comment, The New Yorker. <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/two-beds-and-the-burdens-of-feminism> [Consultado el 15 de mayo de 2016].

- Julio César MERINO; Viridiana Zavala, "Esplendores de treinta siglos: la exposición que presentó a México con Estados Unidos", *Nexos*, 13 de diciembre de 2017.

-María MINERA, "Abaroa y la equis perfecta", *Letras libres*, enero de 2007, p. 88.

-Gerardo MOSQUERA, *Contra el arte latinoamericano*, http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf [Consultado el 28 de julio de 2014].

-Museo Amparo, *Melanie Smith, Irretratabilidad/Ilegibilidad/Inestabilidad*. <http://museoamparo.com/exposiciones/piezas/40/irretratabilidad-ilegibilidad-inestabilidad> [Consultado el 2 de marzo de 2014].

- M. Á NAVARRO, "Hacer visible el pasado: el artista como historiador (Benjaminiano)." *Congreso Europeo de Estética. Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*, Madrid. 2010.

-Noticias poder joven, *Muestra de arte3 contemporáneo mexicano a Texas*, http://radio.poderjoven.org.mx/noticias_ver.php?n=2567& [Consultado el 31 de enero de 2014].

- Víctor ORTEGA, "Héctor Zamora, paracaidista del Carrillo Gil". *La Jornada*, 29 de septiembre de 2004. [Consultado el 10 de noviembre de 2014].

-Oswald DE ANDRADE, "Manifiesto antropófago", en *Revista de Antropofagia*, Sao Paulo, a. 1, n. 1, mayo de 1928.

- Armando PONCE; Carlos Puig, *La exposición del Museo Metropolitano. Con la bendición del presidente Salinas, de Azcárraga y de Octavio Paz, el arte mexicano se impone en Nueva York*, <https://www.proceso.com.mx/155781/la-exposicion-del-museo-metropolitano> [Consultado el 15 de enero de 2015].

- Carlos PUIG, Ruiz Massieu. *El crimen perfecto*, <https://www.nexos.com.mx/?p=22345> [Consultado el 15 de enero de 2015].

-Redacción Aristegui noticias. *Mesa política MVS: Colosio, hechura de Salinas; su asesinato arruinó el proyecto salinista.* 24 de marzo de 2014, <https://aristeguinoticias.com/2403/mexico/colosio-hechura-de-salinas-su-asesinato-arruino-el-proyecto-salinista-mesa-politica-mvs/> [Consultado el 27 de enero de 2015].

-Revista Código, Entrevista con Francis Alÿs, 17 de julio de 2012. <https://revistacodigo.com/arte/entrevista-a-francis-aly/> [Consultado el 24 de noviembre de 2019].

-Raul RENAN, "Marcos Kurtycz, El hombre libro", <http://www.marcoskurtycz.com.mx/>, [Consultado el día 17 de septiembre de 2013].

-Francisco REYES PALMA, "Perdidos en la nomenclatura: los usos del conceptualismo en México". *Curare ¿Conceptualismos en México?* Número 32/33 2010.

-Francisco REYES PALMA, "Arte y mugre", *La Jornada*, 15 de Mayo de 1993, p 28.

- Lorna SCOTT FOX,. "Únicamente para gatos" *La Jornada*, domingo 5 de julio de 1992.

-"Salon des aztecas". <http://www.mexartdb.com/#/proyectos/salon-des-aztecas> [Consultado el 5 de noviembre de 2014].

-Luz María SEPÚLVEDA, *Orozcomanía*, http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t015_sepulveda_orozco.html [Consultado el 26 de noviembre de 2014].

-Alberto SÁNCHEZ BALMISA, "Entrevista con Francis Alÿs", *Exit Express* Número 57, Febrero-Marzo 2011.

-Itala SCHMELZ, "Trazos y convergencias. Arte conceptual en México: los años noventa". En: *Curare ¿Conceptualismos en México?* Número 32/33 2010.

-Patricia SLOANE, *Memoria*, <http://www.marcoskurtycz.com.mx/>, [Consultado el día 17 de septiembre de 2013].

-Felipe SOLÍS, *A lo largo de este siglo que está por concluir, la imagen de nuestro país, reflejada fundamentalmente en nuestros tesoros artísticos*, <http://www.mexicodesconocido.com.mx/presencia-de-mexico-en-el-mundo.html> [Consultado el 11 de noviembre de 2014].

- Gayatri Chakravorty SPIVAK,. *¿Puede hablar el sujeto subalterno? Orbis Tertius*, 1998, vol. 3, no 6.

-José Manuel SPRINGER, , "El espacio underground", *Unomásuno*, Sección Cultura, Sábado, 12 de diciembre de 1992, p. 13.

-José Manuel SPRINGER, "Problemas domésticos", *Unomásuno*, Sección Sábado, 5 de Mayo de 1993, p. 13.

- Raquel TIBOL, *Gabriel Orozco se internacionaliza*, http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=162519&rl=wh [Consultado el 26 de noviembre de 2014].

-“Toma del edificio Balmori”. <http://www.mexartdb.com/#/proyectos/toma-del-edificio-balmori> [Consultado el 5 de noviembre de 2014].

-Tumbona Ediciones, *Sobre la obra de Ulises Carrión*, <http://www.tumbonaediciones.com/tumbona/titulos/anomalos-col/el-arte-nuevo-de-hacer-libros> [Consultado el 19 de septiembre de 2013].

-Gonzalo VÉLEZ, “El Rull y el Blamori”, *Unomásuno*, 4 de Mayo de 1991, p 26.

-Lorena WOLFFER, *Construyendo mitos: el performance en México*, <http://www.nexos.com.mx/?p=11444> [Consultado el 27 de octubre de 2014].

-*Colección*, MUSAC, Vol. III, Barcelona, ACTAR, 2010.

-Tate Modern, *Gabriel Orozco*, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/gabriel-orozco> [Consultado el 27 de octubre de 2012].

Índice de ilustraciones

1. Imagen del terremoto de 1985. Autor desconocido, extraída de <https://www.animalpolitico.com/2011/09/a-26-anos-del-terremoto-de-1985/>
2. Rubén Ortiz Torres, *La persistencia de la memoria*, 1986. Óleo/tela, cortesía de Rubén Ortiz.
3. Rubén Ortiz Torres, *Paisaje Metafísico*, 1989. Óleo sobre tela; colección Benjamín Díaz, foto: cortesía de Rubén Ortiz Torres.
4. Gabriel Orozco, Mauricio Maillé, Mauricio Rocha, *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*, 1987. instalación en el Salón de Espacios Alternativos, archivo Mauricio Maillé
5. Vicente Razo, *Museo Salinas*, 1996. 354 piezas: piñatas, máscaras, fotografías, libros, revistas, periódicos, calcomanías, audiocassettes, discos compactos, tazas, paquetes de chicle, miniaturas en vidrio, juguetes de plástico y figuras de plomo. Medidas variables. Colección del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
6. Vicente Razo, *Museo Salinas*, 1996. 354 piezas: piñatas, máscaras, fotografías, libros, revistas, periódicos, calcomanías, audiocassettes, discos compactos, tazas, paquetes de chicle, miniaturas en vidrio, juguetes de plástico y figuras de plomo. Medidas variables. Colección del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
7. Francis Alÿs, *Cuentos patrióticos*, 1997. En colaboración con Rafael Ortega. Fotos fijas del video. Cortesía Francis Alÿs, colección Lisson Gallery, Londres.
8. Melanie Smith/ Rafael Ortega, *Spiral City*, 2002. Video de un canal, proyección de 5.50 min., en blanco y negro, sonido 1/2. AP (Edición de 3). Galería Peter Klichmann.
9. Melanie Smith, *Orange Lush I*, 1995. Muro de objetos de plástico y madera, 244 x 124 x 25.5. Galería Peter Kilchmann.
10. Melanie Smith/Rafael Ortega, *Tianguis II*, 2003. Still del film. Mini DV, 05:15 min. Cortesía de la artista.

11. Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción*, 2016. Instalación, 320 x 170 x 80 cm. Cortesía de Abraham Cruzvillegas. Galería Kurimanzutto.
12. Omar Árcega. Mapa de ubicación de espacios alternativos de los años noventa, 2019. Dibujo digital.
13. Francis Alÿs y Melanie Smith. Fotografía tomada en el Mel's Café, Plaza Santa Catarina, 1991. Archivo Melanie Smith/Francis Alÿs.
14. Damián Ortega en el Taller de los Viernes. Foto Laureana Toledo; cortesía Galería Kurimanzutto.
15. Eduardo Abaroa, *Irrupción metafísica de los hombres desperdicio*, 1995. Revistas pornográficas, espejo, fierro y muñecos gelatinosos. 110 x 40 x 30 cm. Colección del artista.
16. Sofía Táboas, *Cuarto de juegos*, 1993. Temístocles 44, Archivo Haydeé Rovirosa
17. Héctor Zamora, *Paracaidista, Av. Revolución 1608 Bis*, 2004. Intervención urbana en el Museo Carrillo Gil. Acero, madera, asfalto. 74 m², sistemas de autoconstrucción. Cortesía del artista y de galería LABOR.
18. Eduardo Abaroa, *Destrucción total del Museo de Antropología*, 2012. Vista de la instalación. Pedazos de piedra rotos, réplicas de piezas prehispánicas del museo, artefactos, recursos museográficos. 100 x 700 x 500 cm. Cortesía del artista y de Galería Kurimanzutto.
19. Thomas Glassford, *Medusa*, 2002. Mangueras industriales, guaje de madera con armadura de acero, 188 x 63.5 x 36.8 cm.
20. Thomas, Glassford, *Xipe Tótec*, 2010. Instalación con leds, canaletas de aluminio, tornillería, material eléctrico. Dimensiones Variables. Centro Cultural Universitario Tlatelolco.
21. Thomas, Glassford, *Xipe Tótec*, 2010. Instalación con leds, canaletas de aluminio, tornillería, material eléctrico. Dimensiones Variables. Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Fotografía de la autora.

22. Silvia Gruner, *Don't Fuck with The Past You Might Get Pregnant*, 1995. Instalación de 16 impresiones fotográficas (impresiones cromogéneas), de 51 x 61 cm cada una. Medidas de la instalación: 274 x 244 cm. Colección de la artista.

23. Ad Reinhardt, *How to look at Modern Art in America*, 1944. Caricatura originalmente publicada en PM, junio 2 de 1946.

24. Silvia Gruner, *How to look at Mexican Art*, 1995. Díptico, Impresiones cromógenas sobre papel fotográfico, 100 x 100 cm. Colección de la artista.

25. Silvia Gruner, *Venuses*, 1995. Fotografía a color 25.5 x 20.5 cm.

26. *Figurillas de Tlatilco*, estado de México, Sala Preclásico del Altiplano, Museo Nacional de Antropología. Ciudad de México.

27. Silvia Gruner, *El nacimiento de Venus*, 1995, (Segunda versión). Jabones. Antiguo Convento de la Merced, archivo Silvia Gruner.

28. Silvia Gruner, *In Situ*, 1996. Video, duración 14 minutos. *Cortesía de Silvia Gruner*.

29. Betsabeé Romero, *Al migrante desconocido*, 2019. Tres llantas grabadas y hoja de oro, medidas variables. Colección de la artista.

30. Betsabeé Romero, *Rodable y rompible*, 2017. Tapón de cerámica de Atzompa con llanta de VW, pintada a mano con hoja de oro. 58 x 58 x 20 cm. Colección Secretaría de Relaciones Exteriores, Pago en Especie. México.

31. Betsabeé Romero, *Juego de pelota*, 2000. Bajorrelieve sobre llanta lisa de pesero, 60 x 60 x 19 cm. Colección de la artista.

32. Betsabeé Romero, *Ayate Car*, 1997. Óleo, 10 mil rosas, Ford Victoria 55. Colección Daros Latinamerica.

33. Betsabeé Romero, *No todo lo que es verde brilla*, 2007. Instalación para sitio específico. Parque México, Colonia Condesa, Ciudad de México. 6 coches VW Beetle. Colección Tequila Don Julio, White Box Gallery, New York; New World Museum, Houston, TX; Aldo Castillo Gallery, Chicago, IL; Los Angeles Contemporary Exhinitions (LACE), Los Angeles. Medidas variables.

34. Teresa Margolles, *Sangre recuperada*, 2009. Instalación de telas impregnadas de barro. Medidas variables. Parte de la instalación *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, Bienal de Venecia, 2009.

35. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, *Bandera*, 2009. Vista de la instalación, para la 53 Bienal de Venecia.

36. Teresa Margolles, *Ajuste de cuentas*, 2007. 21 artículos de joyería con incrustaciones de vidrio. Medidas Variables Cortesía de Galería Labor.

37. Teresa Margolles, Rafael Burillo, *Las llaves de la ciudad*, 2011. Medidas variables.

38. Gabriel Orozco, *Gatos y sandías*, 1992. *Impresión Fuji Cristal*, cibachrome. 40.6 x 50.8 centímetros. Edición de 5. Galería Kurimanzutto.

39. Gabriel Orozco, *Cuatro bicicletas (Siempre hay una dirección)*, 1994. Bicicletas alteradas. 198 x 223.5 x 223.5 centímetros. Galería Kurimanzutto

40. Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913. Rueda de bicicleta de metal montada sobre en taburete de madera pintado, 129.5 x 63.5 x 41.9 cm. Colección MOMA.

41. Robert Rauschenberg, *Siete ensamblajes colgantes sin título. Fetiches personales*, 1953, Roma. Plata sobre gelatina, 33 x 38. 1 cm. Montado y fotografiado por Rauschenberg, jardín Pinicio, Roma.

42. Gabriel Orozco, *Tapas de yogurt*, 1994. Cuatro tapas de yogurt, cada una de 7.9 cm. de diámetro.

43. Gabriel Orozco, *Mesas de trabajo*, 1993-96. Vista de la instalación en Kunsthalle, Zürich (1996). Técnica mixta, dimensiones variables, Galería Kurimanzutto.

44. Gabriel Orozco, *Piedra que cede* 1992. 1/3 versiones. Plastilina 36.8 x 39.4 x 40.6 centímetros. Galería Kurimanzutto.

45. Gabriel Orozco, *La DS* (1993). Citroën DS alterado. 140.1 x 482.5 x 115.1 centímetros. Colección Fonds national d'art contemporain. Ministère de la Culture et de la Communication.

46. Francis Alÿs, *Turista*, 1996. Registro de acción, centro de la Ciudad de México; archivo Francis Alÿs.

47. Francis Alÿs, *El Colector*, 1991-1992. Escultura magnética con ruedas de patines, video, fotografías, mapas, bocetos y documentación; medidas variables. Hecho en colaboración con Felipe Sanabria. Registro de acción, centro de la Ciudad de México; archivo Francis Alÿs.

48. Francis Alÿs, *Para R.L. Zócalo*, 1999. Proyección de video de pantalla única de 1999 con duración de video de sonido :12 horas. Este trabajo es el número 1 de una edición de 4, más 2 pruebas de artista. Lisson Gallery, London, Nueva York. David Zwirner, Nueva York.

49. Richard Long, *Sahara Line*, 1988. Impresión digital en papel montada en aluminio. Dimensiones de la imagen 159 x 1276 mm. Dimensiones del soporte: 863 x 1281 x 2 mm. Colección Tate.

50. Vista de la exposición "Casino", de Damián Ortega, en HangarBicocca, Milán, 2015. Foto: Agostino Osio. Cortesía: Fondazione HangarBicocca, Milán.

51. Damián Ortega, *Cosmic Thing*, 2002. Acero inoxidable, alambre, beetle 83' y plexiglás, dimensiones variables. The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles la compró con fondos de Eugenio López y de la Fundación Júmex para Arte Latinoamericano Contemporáneo.

52. Damián Ortega, *Escarabajo*, 2005. Volkswagen Tipo 1, modelo 1989 desensamblado. 673.1 x 701 x 751 cm.

53. Damián Ortega, *Controller of the Universe*, 2007. Herramientas encontradas y alambre, 285 x 405 x 455 cm. Vista de instalación. Cortesía del artista y de White Cube, Londres.

54. Abraham Cruzvillegas, *Flebitis*, 1995. Zapatos y peras de boxeo, 37 x 20 x 30 cada uno. Colección M.U.A.C.

55. Abraham Cruzvillegas, *Horizontes*, (2005). Alrededor de 400 objetos encontrados pintados con tintura esmaltada acrílica brillante, pintura de pizarra. Medidas variables.
56. Vista de la muestra “Autoconstrucción”, de Abraham Cruzvillegas, en el Museo Jumex, México, 2014.
57. Barnett Newman, *Broken Obelisk* (1963-69). Acero, 49.9 x 318.8 x 318.8 cm. Dado anónimamente.
58. Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1991-1993). Acero, lona plástica, cuerda, 499 x 212 x 212 centímetros. Galería Kurimanzutto
59. Eduardo Abaroa, *Fragmentos para manos humanas X*, 2012. Instalación escultórica con diferentes materiales. Dimensiones variables. Fotografía Willy Castellanos. Galería Kurimanzutto.
60. Eduardo Abaroa, *Hagan una rueda*, 1992. Fotografía de la acción.
61. Eduardo Abaroa, *Irremediable cefalea piramidal*, 1996. 7,000 tabletas de aspirina, pegamento, alambre, 35 x 40 x 40 cm. Galería Kurimanzutto.
62. Eduardo Abaroa, *Stonehenge sanitario* (2006). Cabinas de baño portátiles, dimensiones variables. Galería Kurimanzutto.
63. Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917. Porcelana, 360 x 480 x 610 mm. Colección Tate.
64. Thomas Glassford, *Fuente*, 1990. Guaje y llave de agua cromada; colección particular; archivo Thomas Glassford.
65. Thomas Glassford, *Stella 1 K*, 2001. Palos de escoba usados, acrílico y cromo sobre acero.
66. Walter de Maria, *The Broken Kilometer*, 1979. Acero, 5 x 200 x 5 cm cada una de las 500 unidades. Dia Art Foundation.

67. Thomas Glassford, *Untitled*, 2014. Espejo de Plexiglas, aluminio anodizado, 118 x 83 x 5 cm. Galería Sicardi.

68. Thomas Glassford, *Still Life: Utopian Architecture Series*, 2007. Aluminio anodizado, anilina y melamina, 47 x 15.5 x 20.5 pulgadas. Galería Sicardi.

69. Thomas Glassford, *Stella: Multistripe*, 2007. Lucita, metal y palos de escoba, 250.2 x 59.7 x 19.7 cm. Galería Sicardi.

70. Thomas Glassford, *Aster*, 2001-2007. Luz fluorescente, níquel sobre latón, hardware eléctrico, cable de extensión, caja de lastre, 125 x 125 x 125 cm. Galería Sicardi.

71. Sofía Táboas, *Algodón degenerado*, 2003. Hilo de nailon, 800 piezas de algodón de azúcar y luz. Medidas variables, *Spotacular*, Centro Cultural de España, Ciudad de México.

72. Eva Hesse, *Untitled (Rope Piece)*, (1970). Cuerda, latex, dimensiones variables. Whitney Museum of American Art.

73. Sofía Táboas, *Filtro lama*, 2011. Vidrio, 180 litros de agua, luz, alga, plástico 130 x 150 x 20 cm. Galería Kurimanzutto.

74. Sofía Táboas, *Cuarto de juegos*, 1993, Temístocles 44. Archivo Haydée Rovirosa.

75. Sofía Táboas, *Anillos-vitaminas- shampoo*, 1994. Anillos, cajas de acrílico, champú y vitamina E. Múltiple de 75 unidades. 105 x 75 x 6 cm. Colección de la artista.

76. Sofía Táboas, *Nadie en casa, todos*, 2005. Domos de acrílico, luces con temperaturas e intensidades variables. 220 x 110 x 110. Colección de la artista.

Anexo. Entrevistas

Entrevista a Eduardo Abaroa

Realizada por la autora, Ciudad de México, 9 de marzo de 2013

Entrevista oral:

EA: Había una dificultad para entender el arte contemporáneo de Estados Unidos o de Europa, incluso el de México. Del de México conocemos lo inmediatamente cercano pero era difícil conocer otras cosas incluso de gente que todavía estaba produciendo, no era sencillo ver lo que estaba hecho en los 80s, 70s, 60s, no era muy sencillo, tenías que ser historiador, meterte a los archivos. Entonces, pues las influencias de muchos de nosotros son muy variadas y a mi me gustaba mucho Bruce Nauman y bueno quizás él fue, pero tratando de educarme porque en realidad en la E.N.A.P. no era muy buena la educación artística, salvo Guillermo Santamarina, que fue muy buen maestro. Pues buscando eso me topé con Raymod Roussel, que tenía una relación interesante entre el juego y el movimiento. El lenguaje, el movimiento y el cuerpo también en cierto modo. Esas influencias fueron de las primeras que tuve. Luego una cosa que era más un intento de aprovechar la habilidad de cosas que yo quería hacer, me gustaban mucho los juguetes, ya no me gustan, pero me gustaban antes. Hice muchos juguetes que a veces nos estaban en mis portafolios ni nada. A mi lo que me interesa del juego es que es una especie de molde para ver ciertas relaciones, que tienen su forma definida, que tienen una capacidad crítica hasta cierto punto. Algunas piezas que he hecho son casi experimentos sociológicos, pero en realidad no es la tirada totalmente de conocimiento sociológico, es más bien de hacer un ejercicio que en su forma pueda ser más o menos elocuente, comprensible inmediatamente y que pueda ser interpretado en unos términos más allá de la sociología, la psicología, en términos generales, podríamos decir estéticos, pero en un nivel amplio, no que se vea bonito, sino artístico, es una sensibilidad, pero digamos que se usan alegorías, metáforas, etcétera, que pueden aludir a situaciones específicas de la ciudad, por ejemplo...

YS: Ciertos contextos...

EA: Los contextos. Generalmente yo me ubico mucho en el contexto de la Ciudad de México, porque no creo en esta cosa universal, yo creo que lo más contingente, digo, lo más concreto, es lo que más me interesa. Entonces creo que a veces las piezas son demasiado locales pero nacionales no, el nacionalismo no me interesa a mí, a mi me interesa más bien el localismo y tratar de ver de un entorno cualquiera de esas variables que las hacen posibles...

YS: Las referencias que están ahí, ¿no?

EA: A mi me interesa más bien y cada vez más tratar de entender los ritmos de las ciudades, los ritmos de las personas que viven en las ciudades, los ritmos de las personas que simplemente están en un cuarto, lo que sucede allí, ese aquí y ahora buscarlo por todas partes

YS: Me llama la atención que se relacione en tu obra lo lúdico con lo cotidiano, no es simplemente uno u otro, siempre hay una búsqueda por poner de relieve los absurdos o el hecho de que estamos siempre creando e inventando realidades. No se si en tu pieza sobre el Museo de Antropología pase esto también.

EA: No se si eso es más cotidiano o no, porque ahí si aludo directamente al museo y a un espacio específico muy claro, ahí quizá lo cotidiano no está tan presente pero yo no me lo planteo como lo cotidiano, me lo planteo como lo que está allí, según la situación, lo cotidiano, a veces no entiendo muy bien... por ejemplo hay gente que en su cotidianidad recoge cadáveres en la morgue como lo que pasaba a Teresa Margolles y uno no lo relaciona con lo cotidiano pero esa es su cotidianidad. Entonces pues sí, nosotros trabajamos con lo que está ahí junto, no con las mega-ideas de la teoría ni nada...

YS: Lo que está a la mano, ¿puede ser?

EA: Para mi es muy importante lo que está a la mano y además porque en el carácter escultórico que tiene mi trabajo, me baso en lo que es tangible, en los objetos que son tangibles, que tengo a mi alrededor. Pero por ejemplo ahora estoy yendo mucho a ¿? y eso no es mi cotidianidad, o sea yo tengo que ir, son una hora de ida y una de regreso y bueno, son objetos cotidianos para alguien pero no precisamente son mi cotidianidad.

YS: Entonces de alguna manera te sales...

EA: Sí, en cierto modo me salgo, y lo que más me interesa de esa cotidianidad es el flujo de materiales, de objetos. Por ejemplo en la pirámide de aspirinas, no

se si la conoces, a mi me interesaba apuntar hacia tantos dolores de cabeza y ver algo así como una especie de orden que siempre es ficticio, siempre es un artificio, de ahí lo artístico.

YS: Eso artificioso es como...no se qué piensas pero en tu obra *Stonehenge*...siento que está muy presente, porque yo la entendí como recrear o transportar a un contexto una creación que en otro contexto se toma como una verdad absoluta...no se cómo lo ves tú..

EA: Lo que pasa es que mucha gente recurre al mito para explicar Stonehenge, los ingleses lo tienen muy bien puesto en su identidad nacional porque pues hay todos esos mitos de que el mago Merlín los puso ahí, pero además es una cosa realmente muy impresionante como arquitectura, porque lo que a mi me interesaba es que era como un espacio público, misterioso, pero un espacio público y por qué está ahí o en qué sentido estuvo ahí. Porque Stonehenge estuvo ahí mucho tiempo sin las piedras, pero te hablo de quizá miles de años, sin las piedras, y en algún momento de su historia empezaron ya a traer las piedras. Stonehenge es un nombre ya inglés, te estoy hablando de antes, de la prehistoria, en Stonehenge las piedras creo que las pusieron por ahí del 1000 a.C., son después de las pirámides, pero el sitio como tal, como centro de reuniones, es antiquísimo. La gente celebraba cosas, no se sabe bien qué, a veces era el solsticio de verano, a veces quién sabe qué, pero hay muchas teorías, la última es que era una especie de lugar de sanación. Encontraron muchos restos de gente que tenía enfermedades, es como la Villa, la gente va a milagrosamente a curar sus males, sus problemas. Me interesó como espacio público, pero reflexionar sobre el espacio público desde un aspecto mítico entre comillas, más bien irónico con respecto a esa mitología y luego utilitario, que es el otro aspecto del espacio público. Tiene esta cosa mitológica social y luego esta cosa de utilidad lo útil es el baño, que es lo más banal y procazmente útil. Me pareció interesante mezclar esas dos cosas.

YS: Del monolito al baño y en vez de un prado verde una azotea.

EA: Sí, exacto, porque todo esto habla de cómo se marca el territorio, la interterritorialidad de la experiencia humana. Hay mucha gente que trabaja el espacio desde el punto de vista de las interacciones que suceden. Los arquitectos hacen estudios de quién utiliza el espacio, cómo lo va a utilizar, qué necesita, qué variables hay. Mucha gente que trata de ver cómo se va a llevar a

cabo esa utilidad. Me gustaba comentar de alguna manera problemática esa cosa. En ese momento estaba bloqueado Reforma porque fue justo cuando fue López Obrador, entonces había baños por todo reforma para los que estaban allí, eso fue una cuestión más bien incidental, yo no sabía que iba a pasar eso, yo sí había visto que en los plantones en el Zócalo ponían esos baños, pero nunca me imaginé que iban a parar todo Reforma. A la hora que salió eso aludí a ese hecho también porque hice una serie de dibujos que aludían a Stonehenge, no son nada más los baños sino que hay treinta y tantos dibujos que están ahí, que son parte del proyecto. Todas estas ideas se tratan de aclarar por medio de imágenes.

YS: Ahí también está muy claro cómo se relaciona lo cotidiano, que te remite a Duchamp y su interés por ir a lo más banal, y lo social.

EA: Me interesa que mi trabajo, en particular el de Stonehenge, se relacione con esa movilidad de la protesta, por ejemplo de la fiesta, del evento, el concepto de rock o la boda, esas cosas son parte de lo que a mi me gusta de la pieza aunque no sean tan evidentes.

YS: ¿El hecho de utilizar cosas que están a la mano, como tu lo dices, más que cotidiano, tiene que ver con la realidad social mexicana?

EA: En mi obra yo diría que sí porque obviamente uno tiene proyectos que nunca se van a realizar y otros que sí, entonces los que acabas haciendo son los que están a la mano. Es mucho más fácil acceder de cierta manera a lo que está alrededor y además en algún momento era una cosa con la que la gente se molestaba, hay un chicle masticado, yo lo podría haber hecho, entonces esa cosa por un momento a nosotros nos parecía que funcionaba, esa especie de desafío, y me refiero a la generación en general. Ahora ya podemos hacer muchas más cosas, ya tenemos acceso a mayor producción. Puedes seguir haciendo cosas con esos objetos pero también ya sales un poco de esa cosa. De todos modos me gusta buscar material en la calle, en los mercados, en el súper y aunque a veces lo intervenga o le saque un molde o algo, me interesa esa cosa de no caer en un oficio como la pintura, ya muy estricto. Ahora también el *ready-made*, el objeto encontrado, también es una técnica y una especie de tradición. Para nosotros era menos trillado el *ready-made* que la pintura y que la escultura modernista que fue lo que a mi me entrenaron, yo estudié para ser escultor tipo Sebastián, entonces cuando yo hablo de espacio público es porque

estuve del lado de la escultura monumental; y el obelisco es una crítica a todo eso que pensé yo de por qué estoy haciendo esta escultura.

En cierto modo lo que pasa es que en otros lugares, como ahí la solución ya está pensada, la usas. Pero aquí les da flojera usar la que ya hay entonces inventan una, y eso puede ser bueno para algunas cosas y malo para otras. Me refiero a eficaz, propositivo, como artista es bueno que se te ocurra el pensamiento lateral, pero pregúntale a alguien que le hallan arreglado su coche con una agujeta si es tan buena idea ser así.

YS: ¿Por qué crees que pasa eso aquí?

EA: Primero, en cuanto a tecnología, es una cuestión de dominación tecnológica, si tu compras cualquier objeto aquí, compras un objeto que ya prácticamente no tiene servicio, no tiene nada. En los 90s era peor porque los coches -el servicio casi te costaba más que el coche a la larga, entonces te venden el objeto, pero está totalmente desfasado de su realidad industrial, que es la de Estados Unidos o quizá la de Europa, entonces pues al no haber piezas de tal coche se inventa la pieza, se vuelve a hacer, al no haber piezas para la licuadora, llega un chino y vende las piezas para la licuadora aunque estén mal hechas. Entonces hay una cosa industrial que tenía una cierta coherencia en Estados Unidos y aquí caen los detritus de todo eso y ahora los detritus de China.

YS: ¿Y tus obras que son objetos para manos y de los cuales hiciste nuevos artefactos tienen que ver con eso?

EA: Exactamente, tienen que ver con cómo se usan los objetos y qué historia tienen los objetos en cierta economía. Hace poco hice una pieza de esas en Miami y fue muy interesante, porque estuve aquí comprando cosas en los mercados más difíciles, y algunos decían que eran hasta peligrosos y no se qué y compré un montón de cosas para hacer esa pieza allá. Pero allá llegué y dije: voy a buscar más cosas. Y allá es mucho más barato, la basura, la misma cosa que yo compraba aquí, es mucho más cara que en Estados Unidos, porque la producción de Estados Unidos es tan brutal que todo tiene un precio bajísimo, aunque lo hagan en China, hay un mercado tan grande que cae en Estados Unidos. Gastas mucho en México en desperdicios que aquí la gente no considera basura. Hay una cosa que a mi me interesa. A mi lo que me gusta es el flujo de todas estas cosas como por ejemplo en esa pieza la forma que toman las cosas debido a que son hechas para nuestras manos, y hay muchas formas

diferentes en esas esculturas. Es como una receta ,casi de Raymod Roussel o algo de Wittgenstein, en el sentido de que el lenguaje nace a partir del uso. Hay una cierta movilidad ahí de significados y también hay una cierta determinación de los objetos con respecto a cosas que no pueden cambiar mucho que digamos.

YS: ¿Juegas con las referencias? Es como profanar esas referencias que parecían ya muy claras.

EA: Sí, hay gente que las ve y cree que son como esta especie de mecanismos absurdos, pero a mi lo que me interesa es justamente que no sirvan. No funcionan, no se pueden utilizar. Es una cosa muy duchampiana, Duchamp no se ha superado todavía.

YS: ¿Cómo se llama la obra que hiciste en Miami?

EA: Igual, nada más es más grande. *Fragmentos para manos humanas*. Esta hecha con lo mismo. Son varios objetos, no es que sean muy grandes, no todos están unidos, hay como muchos ejemplos, una instalación de muchos pedazos. Está en Cifo. Son muchos, hay chiquitos, hay grandes, hay incluso los puros artefactos, los pedazos no están armados o ensamblados.

YS: ¿Consideras que en tu obra hay un interés social patente?

EA: A mi me gustaría pensar que si son una visión crítica, que puede ser política en algunos casos y en obras específicas. Por ejemplo, la obra *Obelisco...* yo creo que sí es política, la obra del Museo de Antropología es muy política, aunque no quiere decir que la gente se vaya a ir a las calles por la pieza, creo que aborda un tema que en México abordamos pocos artistas, creo que es un tema espinoso que es el de los problemas indígenas y de la herencia cultural indígena que es bien escabroso, como una papa caliente. Hay un desconocimiento tanto vivencial como cultural. No solamente no lo has leído, sino que tampoco lo has vivido o lo has vivido de maneras fragmentarias y es mi caso también. Aún así, creo que la institución, como la estaba yo criticando, pues es una cosa -que si es válido- y a mi me parece que tenía que ver con el regreso del PRI, cierto sistema autoritario. Para mi era una especie de acuerdo entre el PRI de cómo funcionaba esto y era en realidad el museo pues el templo del PRI, y todavía hasta Calderón hizo cosas así, eventos y se hicieron fiestas. Sigue siendo un espacio que la gente considera de su propiedad casi. A mi me contaban anécdotas, por ejemplo de que cuando llegaba el presidente, los dejaban en los salones a los que estudian ahí hasta que se fueran, porque era

una situación jerárquica y vertical y yo quería aludir a eso pero sobre todo al contraste tan tremendo que hay entre esa especie de grandilocuencia, el estado tremendamente patético en el que está, patético de conmovedor, no me refiero a otra cosa, en que vive mucha gente de diferentes etnias en el país que sin embargo...México no ha entendido, no hemos entendido nuestro propio racismo y a mi me parecía que en mi búsqueda institucional de crítica al *Obelisco* o en el *Stonhenge* que tiene cierta cosa arqueológica, esto funcionaba, aunque no es mi tema principal la cuestión indígena ni la cuestión política en sí, creo que hay una línea que va a través de las tres piezas que a mi me interesa proseguir, más que quizá cualquier otra. En el trabajo hay varios caminos, algunos se tocan...

YS: Hay un interés social en muchas de tus obras y se hilan...

EA: Sí, yo diría que sí.

YS: Como dices, es provocar un cuestionamiento crítico al respecto. Ahora que me hablas de lo del Museo de Antropología, hoy fui al Palacio Nacional y entré porque iba con un museógrafo y me impresionó la cantidad de controles que tienes que pasar, pero además lo enorme y bien cuidado del lugar y cómo de pronto el Centro se vuelve otro porque está El Zócalo, están los vendedores ambulantes que hacen eso porque tienen que vivir, y de pronto ahí se borra, como que esa realidad se borra y ves el cielo azul desde dentro y no estás aquí y pasas mil controles como si estuvieras en La Casa Blanca de México. Son recintos que como que quieren salirse de la realidad que hay en el país, que es de desigualdad, de racismo, de clasismo.

EA: Si pero a la vez esa realidad a la hora que tu la quieres representar como tal, también hay problemas. Cuando yo estaba estudiando arte, veías "Zúñigas" de las mujeres tiradas en el piso, este pintor y escultor, que en casas de todos los amigos veías y afuera señoras tiradas en la calle. Y yo decía que ahí había un problema de representación de por qué quieres tener eso aquí recordándote qué, o sea, por qué operación el arte puede hacer esto. Porque no es una denuncia, ¿por qué las tienes ahí?, es raro y a mi me parecía un símbolo de poder, de exorcismo y de no se qué. Tengo una idea al respecto un poco más compleja pero yo diría que esa ideología que existe con respecto a lo primitivo y también a lo indígena en México es muy conflictiva y no me pude resistir cuando se me ocurrió la idea.

YS: Sí, es como si lo indígena no existiera, como si fuera de antes de La Colonia.

EA: Sí, es un reclamo histórico a ese museo desde que abrió, porque en la parte de abajo está todo lo arqueológico y arriba se supone que las etnias vivas, pero la actitud es muy distinta. Y luego las etnias no son solo las originarias, hay muchas etnias en México. Tanto los criollos, los mestizos, los de raza negra, asiáticos. Y entonces por qué la antropología nada más es esa. Y eso lo dijo Ery Cámara en uno de los SITAC, y creo que tenía razón. Es un poco sencilla o simplista la obra pero finalmente creo que trato de apuntar a cosas que están aquí, a lo mejor viene un chino y no entiende por qué.

YS: Pero a nosotros nos significa.

EA :A nosotros quizá nos significa.

YS :Apela a mecanismos neocolonialistas que tenemos hoy en día vigentes.

EA: Que están muy fuertes porque el narco obscureció muchas cosas que pasaban en ese sentido en el sexenio de Calderón. Y lo peor es que ahora que ganó Peña Nieto, él puede hacer todo esto ya dientes para afuera porque el ganó las elecciones y dijo que lo iba a hacer. El planteó: yo voy a hacer esto. Ganó y entonces quiere decir que tiene mandato para hacer estas cosas. Entonces ese tipo de crítica me interesa que se relacione con mi trabajo, no es que sea buen trabajo solo porque dice eso. Pero sí es parte-de.

YS:¿En este momento qué estás trabajando?

EA: Ahora estoy trabajando con la pieza de ARCO, sigo trabajando con el Museo de Antropología, está relacionada. Y de lo que se trata es de buscar en las tiendas, te acuerdas que te comenté de mercados ambulantes que venden piezas prehispánicas o pretendidamente prehispánicas.

YS:¿Imitaciones?

EA: No, verdaderas. Se supone que te las venden como verdaderas. Entonces las venden y yo decidí comprar de esas y el proyecto es fotografiarlas, registrarlas, e ir al museo y meterlas en una bolsa, en una cajita o algo y dejarlas en el departamento donde dejas tus cosas antes de entrar al museo y te dan tu ficha. Entonces, es como reinsertar esas piezas que no sabemos si son prehispánicas o no. Hoy fui a comprar precisamente y hay unas creo que sí son, pero no son las grandes piezas, pero lo que a mi me interesa es que este acto de ingresar un material como espurio al ...

YS: Es como un mecanismo contrario al que siempre se hace porque por ejemplo el otro día fui al Centro Cultural España. ¿Por qué está dentro del Centro Cultural

España en vez de estar fuera? Y que lo lleves a ARCO es muy significativo porque es como llevarlo al país que nos colonizó e insertarlo ahí como un vestigio.

EA: La inserción es en el Museo de Antropología, no en ARCO, porque si yo intento cruzar con una pieza prehispánica me meto en una bronca.

YS: Pero las fotos las llevarás ahí.

EA: Vienen las fotos y se exhiben las fichas con las que podrías ir en teoría a recogerlas. Eso es lo que estoy haciendo ahora.

Entrevista escrita:

YS: ¿Opinas que en tu trabajo está presente la recuperación de objetos y/o prácticas cotidianos?

EA: Si, desde luego.

YS: Si es así, ¿de qué modo?

EA: Los objetos cotidianos sirven como marcadores de una experiencia personal, pero lo que es más importante, sirven para aludir a las circunstancias económicas, sociales o culturales del lugar donde uno vive.

YS: ¿De qué manera tu formación te llevó a recurrir a objetos cotidianos?

EA: Pues fue un placer casi personal desde chico, me hacía juguetes con botes de aspirina y con papel aluminio, o armaba robots con los restos de los carros de armar. Les hacía faros que funcionaban a mis coches de control remoto...es como un instinto.

YS: ¿Cuáles han sido tus principales influencias?

EA: Pues algunos amigos de Temístocles como Abraham Cruzvillegas y Pablo Vargas-Lugo. También artistas que casi no se parecen entre si: Bruce Nauman, Jenny Holzer y más recientemente Michael Asher. Por supuesto Duchamp y Roussel. Me entusiasmaron Nietzsche, Deleuze y Guattari, aunque no estoy siempre de acuerdo con sus ideas. Y pues...son muchas influencias. Ahora me gusta Dziga Vertov y estoy retomando algunas cosas de Broothaers y Michael Asher. Ultimamente me late tanto la arqueología como la música de Nancarrow. En fin, si me preguntas el año que entra la lista será diferente.

YS: ¿Cómo empezaste a realizar este tipo de obras, en qué momento de tu trayectoria?

EA: Desde algunos trabajos de escuela. La primera instalación que exhibí públicamente en el estudio de Michael Tracy en 1991 era de globos de gas, de ésos a los que se les ponía cara con anilina, junto con globos llenos de agua, cordel y madera balsa. Me recordaban los globos que mi papá compraba para adornar la casa en año nuevo.

YS: ¿Qué momentos, obras y autores del arte contemporáneo mexicano consideras que son referentes importantes para las prácticas de recuperación de objetos habituales en México?

EA: Bueno, sobre todo Gabriel Orozco. Aunque muchos artistas pueden verse como similares a él en este sentido, el fue el que utilizó estos objetos de manera más perturbadora en México a principios de los 90. Francis Alÿs los usó de manera muy distinta y muy importante, lo mismo Cruzvillegas, Gabriel Kuri, o Sofía Táboas. Todos los usamos de maneras distintas. Lo novedoso en esta generación de artistas no es el uso de objetos cotidianos sino cómo se usaron.

YS: ¿Qué instituciones, museos, espacios y revistas de arte consideras que han tenido que ver con el auge de este tipo de creaciones? (Por ejemplo: El Salón des Aztecas, La Quiñonera, Temístocles 44, El Taller de los viernes, etc.).

EA: Todos estos, y otros más como La Agencia de Patiño, etc. Los artistas usan lo que les llega a las manos.

YS: ¿En qué forma consideras que estos espacios estuvieron relacionados con las prácticas en cuestión?

EA: Pues en todas partes se veía este interés, aunque en unos casos la mentalidad se acercaba más a la práctica del *ready-made* que a la de un Kurt Schwitters o Robert Rauschenberg, que usan los objetos de un modo más plástico o visual.

YS: ¿Participaste en alguno de ellos?

EA: En la Agencia y en el salón de los Aztecas no...tampoco fui parte del Taller de los viernes.

YS: ¿Crees que la pobreza y la carencia de recursos influye en la creación de obras a partir de objetos cotidianos?

EA: Si.

YS: ¿Consideras que la recuperación de lo cotidiano es una estrategia para cuestionar el discurso oficial que habla de una “modernidad” en México?

EA: En algunos casos. Aunque la modernidad estética ya implica una actitud ante la cotidianidad atravesada por la producción industrial desde mediados del siglo XIX. Si te refieres a la “modernidad” que Salinas estaba promocionando en México en los 90s...definitivamente.

YS: ¿Piensas que este tipo de trabajos cuestionan la idea de una “identidad mexicana” en el arte y en la vida en general?

EA: Otra vez, en algunos casos si y en otros no. Adolfo Patiño usaba objetos cotidianos para hacer pastiches de la identidad mexicana. Pero Orozco los usaba de manera más reflexiva, para aludir a un estado de cosas global que tenían que ver con el concepto mismo de identidad.

YS: ¿Crees que la cultura popular influye en la creación del arte hecho a partir de lo cotidiano?

EA: Pues no se a qué exactamente te refieres con cultura popular.

YS: ¿Existe para ti una relación entre la tradición artesanal mexicana y el arte que utiliza objetos cotidianos?

EA: Si, hay una relación de amor-odio.

YS: ¿Cómo?

EA: El artesano y sus métodos de producción son interesantes desde el punto de vista de la escultura por que tienen que ver con procesos materiales. A veces el proceso de hacer una olla es más interesante que la olla misma, digamos. Este es un afecto moderno del que no nos hemos desligado desde artistas, o anti-artistas como Vertov y Duchamp. Muchos artistas admiran más a los buenos artesanos que a la mayoría de sus colegas.

YS: ¿Me podrías contar de qué forma se vinculan las prácticas y objetos cotidianos con tus obras que se basan en aspectos lúdicos?

EA: Pues algunas piezas son juegos con objetos cotidianos que aluden a realidades económicas y sociales que me interesan.

YS: ¿Qué efectos quieres generar al crear este tipo de situaciones de juego?

EA: No siempre es claro, pero en general es una sensación de pasmo o de algo absurdo.

YS: ¿Estos trabajos están diseñados para presentarse en un espacio específico o en un museo, una galería o para ser experimentados de manera teatral?

EA: Depende de cada pieza.

YS: ¿Hay referencias en estos trabajos al Situacionismo, Fluxus, Dada u otros momentos del arte contemporáneo?

EA: Si, aunque a veces no son muy claras. Es difícil producir algo que no sea derivado de algunos movimientos del siglo pasado.

YS: En estas obras se pone de relieve el carácter colectivo del juego. ¿Cómo se relaciona este aspecto con lo cotidiano que hay en varias de las situaciones que propones?

EA: En general un acto cotidiano se ve enrarecido por repetición, destilación, simplificación, exageración o esquematización. También hay procesos en que los términos se invierten, se retroalimentan o se neutralizan.

YS: ¿Cómo se involucra en estas obras el contexto social mexicano y el conjunto de imágenes que están implicadas en nuestra sociedad?

EA: Depende de cada obra. Una mayor preocupación por el contexto de los proyectos es el gran hallazgo de los 90 en México. Pero es imposible sustraerse a un contexto en cualquier obra de arte aunque no haya mucha conciencia o interés por él.

YS: ¿Podrías hablarme acerca de la pieza Fragmentos para manos humanas? Es una serie muy extensa de obras hechas tan solo con esas partes de los objetos que tomamos con las manos. Manijas, botones, perillas, mangos, palancas etc. son lo que conforma cada escultura. Las demás partes de los objetos son sustraídas. La función se neutraliza aunque sigue siendo evidente e ineludible por la forma de cada fragmento.

YS: ¿Cómo relacionas diversos objetos que parecerían inconexos para crear nuevos artefactos?

EA: Generalmente a través de alguna regla o instrucción que es diferente en cada caso. La regla puede ser un juego lingüístico, o una acción específica que tiene resultados en cierto modo imprevisibles.

YS: *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* es uno de tus trabajos más conocidos, ¿podrías hablarme de él?, ¿qué buscabas al hacerlo?, ¿qué implicaciones tuvo y qué referencias a otros momentos del arte contemporáneo hay en esta obra?

EA: Las referencias a otros momentos del arte son evidentes, las pirámides y los obeliscos que tomó el escultor Barnett Newman en su escultura y luego yo modifiqué su uso provocador de las formas arquetípicas.

YS: ¿En Stonehenge sanitario buscabas hacer un *remake* de un vestigio occidental y adaptarlo a una realidad diferente? ¿Por qué hay baños en donde había megalitos?

EA: En ambos casos hablamos de una relación territorial. Me interesa yuxtaponer dos vestigios de cómo se entiende el territorio para dos grupos humanos de épocas muy diferentes.

YS: ¿Te interesa acentuar el carácter absurdo y lúdico que existe en muchas de nuestras creencias?

EA: Si, la aparente arbitrariedad cultural y la crítica de las costumbres visuales es un elemento de mi trabajo.

YS: ¿Qué proyectos estás realizando ahora?

EA: Estoy entre proyectos, no hay planes por ahora pero estoy tratando de pensar un texto y un libro sobre mi proyecto de Destrucción total del Museo Nacional de Antropología

YS: ¿En este momento de tu trayectoria trabajas con aspectos u objetos cotidianos?

EA: Menos que antes, pero no creo que deje de hacerlo. Cortar, pegar, atornillar, transformar a los objetos, es una de mis formas favoritas de pensar.

Entrevista a Damián Ortega

Realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de noviembre de 2012

DO: Digo, es como una forma de entender y trabajar así. Es una forma de operar y entender el trabajo en general, que siempre es partir de una experiencia lo más cercana y propia posible y eso implica los objetos y los materiales cotidianos. En los 90 hubo piezas icónicas o que tuvieron mucho impacto que hice en mi taller en mi casa, en mi casa era mucho más usual que trabajara. El taller tenía un cuarto dentro de mi departamento entonces estaba mucho más integrado en la vida y con el taller entonces era mucho más presente quizá como por ejemplo los muebles, la obra con unos muebles que hice, la obra del Volkswagen que también es muy conocida, es una pieza que era realmente mi auto, el auto que yo usaba y que tenía, entonces fue muy conectado con la cotidianidad.

YS: ¿Me puedes contar cómo influyeron tu formación y tus vivencias en que empezaras hacer este tipo de trabajos?

DO: Era muy básica y sencilla la ecuación, porque era no aspirar a una figura académica, sino más bien a una transformación de mi propio espacio y de mi propia vida, de mi forma de entender y trabajar. No tenía digamos tampoco dinero ni ganas de estar trabajando para tener dinero y después poder hacer una obra sino que me quedaba claro que era en la realidad, en la cotidianidad, en los objetos que tenía a mi alcance que podía hablar de mí mismo, hablar de mi vida, de mi país, de mi ciudad, de mis amigos, de mi educación, de ideales, de lo que fuera, con eso que tenía a mi alcance. Creo que fue muy sano nunca pensar en el ideal de cómo debe ser un taller, en el ideal de cómo debe ser un artista, en el ideal de cómo debe ser el arte, sino simplemente tomarlo y simplemente empezar a jugar, a nadar.

YS: ¿Y empezaste a hacer este tipo de prácticas desde el inicio de tu carrera? ¿Qué hacías cuando empezaste?

DO:-Bueno el inicio de la carrera... lo que pasa es que no sabría bien cuando es un inicio. El inicio pues es desde siempre que me gustaba dibujar y hacer caricaturas y hacer esculturas y cosas a las que no les llamaba esculturas, simplemente eran juegos y era tomar muchos materiales orgánicos y piedras y objetos como juegos que se hacen en las escuelas, plastilina, papel maché. Yo estudié en una escuela muy juguetona que era una escuela activa muy

arriesgada porque era muy caótica, de un espíritu muy innovador. Mezcla de padres progresistas, un poco de izquierdismo, un poco de filosofía, un poco de vanguardia, de pensamiento internacional, como una combustión de cosas que sucedían en los sesentas que de pronto se traducían también a un contexto mexicano y se hacían, eso fue muy rico, fue muy interesante. La escuela era un escuela de casi puros talleres y actividades que tuvieran que ver con la formación de una persona más que apegarse a un programa académico escolar de la S.E.P. Había muchos problemas incluso prácticos con la Secretaría de Educación Pública porque los niños aprendíamos a cocinar, aprendíamos a bordar o aprendíamos a hacer cerámica o carpintería o a tener una granja o a tener chivos y a jugar futbol y no a estar dentro del salón, entonces fue un aprendizaje a partir de hacer y de construir y de irse relacionando también en grupos, trabajando en equipos y a partir mucho del juego y la autocrítica, mucho autocontrol, cosa que también es muy fuerte porque era una forma de los papás de evadir esa idea de autoridad era como: tú autorregúlate o tú auto contrólate y para un niño también es pesado. Pero bueno fue interesante en el término de pensar de dónde viene el origen de los materiales, viene mucho de esa relación del juego y tomar lo que está a mi lado, a la mano.

YS: ¿Después dónde te formaste?

DO: Después en realidad estuve en la escuela mucho tiempo porque además era yo muy mal alumno. Además de toda esa educación yo era particularmente disperso y fascinado con jugar y con estar en mi onda, entonces reprobé dos veces dos años, esa cosa del autocontrol era realmente que uno se evaluaba a sí mismo si quería pasar o no pasar de año, entonces yo decía: no, yo estoy muy bien, me quedo. Y así repetí dos o tres años, entonces cuando yo salí de la primaria ya estaba yo como grande, entonces como que me parecía absurda la escuela, oficial propia, que tampoco fue tan propia, también fue parte de esta escuela activa, pero menos radical. La primaria la hice en Kairós que tenía también un taller de verano que hacían en Contreras que era muy padre, luego pasé al Icari que también era una escuela muy experimental donde había muchos talleres y clases de música y de ahí yo ya empecé a tramar la idea de que no quería seguir estudiando y pasé un año nada más al Colegio Madrid y no me hallé, yo estaba demasiado maleado por una escuela mucho más chica y mucho más anarquista y no me entendí ahí entonces me dediqué a hacer la escuela

abierta, a entrar a talleres y a trabajar con determinada gente que me interesaba como Gabriel Orozco. Lo conocí a través de mi hermano porque era maestro en otra escuela activa que era el Centro Activo Freire, daba Artes plásticas ahí, él muy, muy joven. Mi hermano lo conoció porque era amigo de su novia y entonces me dijo: Gabriel viene llegando de España, tiene ideas interesantes, de Madrid, que se fue al Círculo de Bellas Artes. Yo lo fui a ver justamente a Tlalpan, aquí a Triunfo de la Libertad donde él vivía, él compartía su casa con otras gentes, y justo coincidió un momento en que todo mundo tenía que rearmar el contrato de su casa y él decidió quedarse con todo el espacio que es muy grande, más para él porque estaba solo y no tenía nada de dinero, no le iba bien, no tenía ventas ni nada, era muy muy joven. Pero tomó ese riesgo y empezó a reinventar mucho su propia historia, lo que quería hacer, lo que quería ser.

YS: ¿Esto fue a finales de los 80?

DO: Sí, no recuerdo bien las fechas, soy muy malo para ubicar. Entonces ahí hicimos el Taller de los Viernes. Yo le dije: oye me gustaría venir a verte para platicarte lo que estoy haciendo y comentarlo, y él dijo: vente y aquí vamos armando una dinámica. Invitó a otro artista mucho más chico que era Gabriel Kurie y yo invité a Abraham Cruzvillegas, empezamos a armar una dinámica de trabajo y de pláticas y de discusión. De intercambio de ideas y sobre todo de crítica y de amistad. Fue una muy buena amistad que se fue dando poco a poco. No nos conocíamos. Fue muy emocionante, fue muy increíble. Realmente Gabriel era mucho más grande y era el que llevaba mucho la pauta, o completamente la pauta de crítica. Pero todo mundo aportaba y se generó un equipo de trabajo. Luego entró Lakra, Jerónimo López. Un par de veces fue Carlos Amoraes pero tampoco se integró.

YS: ¿Eran todos hombres?

DO: Sí, pero iba mucho Laureana, por ejemplo. Laureana la hermana de Lakra, de hecho ella llegó y lo llevó casi como de la mano y dijo: Aquí dejo a mi hermano. Éramos muy cercanos, hay unas fotos que tomó Laureana, era más como un club... Es chistoso, si te fijas no había tantas chicas estudiando, haciendo arte. Supongo que ahora hay muchísimo más pero tampoco hay tantas como hombres. Se dio una cosa muy de: Las mujeres son organizadas, las mujeres hacen el trabajo de investigación, de museos, de coordinación, que involucran la institución cultural. Si hay puestos muy importantes para las

mujeres pero a la hora del taller es curioso que no se daba y creo que todavía no se da tanto.

YS: ¿Participaste en otros talleres?

DO: Esto fue un buen rato en donde trabajamos así y donde realmente fue la primera escuela y paralelamente yo llevaba el taller de caricatura con El Fisgón, Rafael Barajas. Era una mezcla de un trabajo mucho más en el terreno del arte, que tiene una temporalidad mucho más larga, mucho más a futuro, un trabajo más íntimo, más individual, y por otro lado un trabajo más político, más de conciencia social, conciencia colectiva.

YS: ¿La caricatura era más política que las esculturas o instalaciones que estabas haciendo?

DO: Sí, por lo menos yo tenía totalmente divorciada una cosa de la otra. Yo me acerqué a hablar con Gabriel porque yo quería pintar. Mi idea era ser pintor, de hacer un arte muy político, como una especie de muralismo. Creía que la pintura era un camino de esta caricatura magnificada o algo así.

YS: Es curioso que tanto la caricatura como el tipo de esculturas que hiciste tienen que ver con acercamientos a lo habitual de la vida, porque una caricatura es algo que, como dices, está a la mano también, es algo cercano, como un Vocho. De otra manera. Encuentro muchos nexos entre las dos prácticas.

DO: Claro, pero me tomó mucho tiempo entender así eso porque mi idea del arte y mi idea de la política estaban muy divorciadas. Y fue todo un proceso, que creo que fue lo más importante que sucedió en el taller, de ver que no estaban divorciados sino que al contrario era un mismo canal.

YS: ¿Fuiste haciendo nexos?

DO: Ajá, pero incluso yo firmaba con un pseudónimo.

YS: ¿Cuál?

DO: “El chamuco”

YS: ¿Y por qué el chamuco?

DO: Pues nada más, se me ocurrió ahí un nombre menso para ocultarme. Y porque no entendía cómo juntarlo. Y poco a poco. La verdad fue Gabriel el que fue introduciendo o confrontando mucho esta idea, las dos ideas, y creo que fue muy padre ir entendiendo la conjunción de las dos. Que a la vez es una lectura de un individuo y un contexto.

YS: ¿Y sigues haciendo nexos?

DO: Yo creo que sí, más bien ya no me puedo zafar, pero va y viene. Siento que a veces el trabajo se vuelve muy político y entonces se vuelve muy aburrido. Siento que ahí es cuando me empiezo a aburrir porque se empieza a volver de dientes pa' fuera. Y ahí es muy aburrido. Y de pronto cuando empieza el trabajo a volverse esta cosa como intimista, no tan evidente, o empieza a volverse formalista, también me aburro. Entonces siento que justamente es una balanza que a veces tiende hacia un lado, tiende hacia el otro. Ser honesto de si realmente me interesa meterme en una situación política, y ser consecuente, ser radical y ser participativo con el campo que estoy hablando, política, o si no, no entrarle, es como ser honesto. Los proyectos más interesantes son los que juntan las dos partes, pero mucho es a partir de una experiencia individual y eso es lo que lo hace a veces político. Como proyecto institucional, y proyecto político de institución abierta democrática, siempre hay un espacio para esa crítica de la otredad o del extranjero, del crítico, etc., se vuelve un espacio demagógico que tienen mucho los museos.

YS: Volviendo a un tema un poco más general sobre los aspectos cotidianos, ¿tu crees que tiene que ver el hecho de que en México se haga mucho la práctica de recuperación de lo cotidiano, por la pobreza, por la situación geopolítica de estar al lado de Estados Unidos, por el pasado artesanal? ¿crees que tenga que ver eso en tu obra?

DO: Lo que pasa es que es interesante saber dónde termina lo cotidiano porque si pensamos en que hay una tradición como artesanal...supón que es parte de lo cotidiano pero pues también tiene otra lectura. No se dónde empieza y dónde acaba, es cotidiano porque tengo objetos y tengo...siempre uno en México es más cercano a esa... a veces más que al diseño industrial, es un mucho más cercano a la artesanía, entonces convive uno mucho más con los tejidos, con las canastas, las cestas, los tapetes, la cocina, los platos, acabas teniendo una factura artesanal. Algo paralelo son los micro-negocios, o microempresas, los mercados. No entiendo bien la pregunta.

YS: Yo pienso que en México hay una manera de vérnosla con los objetos cotidianos porque en muchos aspectos de la vida reutilizamos lo que está a la mano. No se si eso ha influido en tu manera de tratar con los objetos...

DO: Yo creo que hay una cultura muy muy grande y muy importante de reciclaje y de apropiación que tiene que ver con la piratería, que tiene que ver con esa

autoconstrucción y que tiene que ver con esa habilidad manual y esa necesidad de substituir y reemplazar o satisfacer necesidades. Ahí es donde pues si necesitas un techito pues lo pones con lo que haya, un muro se puede hacer también se puede hacer con una cosa o con otra, también hay una libertad de lenguaje, digamos. Hay algo increíble que puede tener que ver con el doble sentido de las palabras, que también puedes darle un doble sentido a un objeto. Entonces puedes decir una palabra por otra para darle un doble sentido a una frase, es un albur, pero también convertir un colchón en una reja.

YS: Son albures cosificados...no sé si estarías de acuerdo en que eso es algo muy característico de aquí.

DO: Yo creo que es muy de aquí. Ahora, no es el único lugar. Creo que hay una cosa ahí que tiene que ver desde Duchamp, convertir una cosa en otra, que deja de ser lo que es y se convierte en una tercera cosa. O que hay antecedentes en la historia del arte, pero si creo que hay un lenguaje y una característica muy particular aquí en México.

YS: Es interesante ver cómo aquí la recontextualización se da de otra manera. Que puede ser heredera de las prácticas occidentales, pero hay otros lenguajes.

DO: Hay otros lenguajes, otros intereses y es algo muy natural, es algo muy orgánico.

YS: Tiene que ver con el pasado...

DO: Yo creo que sí, y es chistoso...es increíble, cuando vas a otro país. Como yo he estado tanto en Berlín, en Alemania... Es que es increíble el lenguaje mismo es preciso, es muy preciso y ahí es muy difícil escaparse del sentido de una frase. Una confusión es un gran problema, en Estados Unidos cualquier tipo de desviación también es un problema, porque pierdes tiempo, pierdes eficiencia, pierdes energía. Aquí en México es lo contrario, aquí perderse un poco es algo muy natural. Aparte es un juego. Es muy fácil también en Brasil perderse con el lenguaje y llevar una broma, continuarla durante, días, horas, meses, mejor. Mientras más continuas es más profunda.

YS: ¿Estarías de acuerdo en que tus obras hay una crítica al discurso que se ha intentado vender o implantar sobre que hay o ha habido una modernidad en México?

DO: A mi me gusta mucho... fue muy importante la idea del posmodernismo en México. Yo estaba justamente en el taller con Gabriel y y con Abraham, con

Gabriel Kuri y Jerónimo, como ocultos, estudiando, trabajando, haciendo un trabajo mucho más de formación, de escuela. Y por otro lado, había una generación que fue muy espectacular y recibida y muy fácil en el sentido de que venían de una tradición pictórica y la continuaban, románticamente. En los ochentas, como los Quiñones y Rubén Ortiz y La Quiñonera. Venían de la pintura, retomaban el formalismo y lo hacían romántico, etc. Se volvieron los pintores postmodernos. De alguna manera era curioso ver la crítica a la modernidad, montados en mil discursos de moda. Y por otro lado, yo pienso que a mí me empezó a gustar jugar con la idea no de criticarla sino al contrario, seguir pensando que hay una esperanza, una ilusión, una utopía, permanente de modernidad, que creo que existe. Que contrario a la idea postmoderna que había mucho de: los pueblos no deben crecer, la gente tiene una inconciencia rescatable, el folklore del pueblito... No es verdad, es que hay una ilusión, una necesidad, una esperanza aún, de tener una calle con pavimento, una casa que sea resistente, que no se venza y una escuela. Sigue habiendo todavía los ideales y la espera eterna de una modernidad. Mas que la burla, es tocar esa llaga, ese punto anti-postmoderno. Hay un vacío de modernismo. Era importante para mí subrayar cierta polémica.

YS: ¿Qué tipo de objetos has trabajado más además de los Vochos?

DO: He hecho cosas de cemento, muchas cosas de concreto desde entonces hice cosas con mis propios muebles. Me acuerdo mucho de esa pieza que era una especie de ejercicio de ingeniería y de equilibrio y de arquitectura informal, hecho con mis propios muebles, era empezar a apilarlos y crear una especie de construcción irregular eventual. Hice cosas con animales. Hice una con conejos vivos, los expuse en una galería, estuvieron en Art and Idea, eran unos conejos blancos en una galería que era toda blanca, el piso era blanco, entonces los conejitos se mimetizaban un poco con el espacio. Había un objeto que era intervenido por los conejos y el espacio mismo. Era el plano de la galería, la galería misma, era de lámina y adentro estaba la comida de los conejos. Los conejos llegaban y comían del plano de la galería, de la planta arquitectónica de la galería. Y obviamente la comían y la cagaban y la comían y la cagaban y la comían y la cagaban, y se hacía una especie de intercambio del espacio con el objeto, una degradación, un intercambio donde se expande el objeto. Por otro lado, el espacio era como una figura viva, como una bestia o un animal vivo. Hice

otro con unas gallinas, hice otro con unos peces. A veces no hacía cosas con animales vivos, que sí hice, pero otra era por ejemplo un pato de madera. Lo pegué sobre una lijadora eléctrica para madera entonces el pato circulaba por toda mi casa y lo hice cuando estaba montando el piso de mi casa entonces el pato se movía de una manera muy caótica ruidosa, levantando polvo y era la cabeza del pato, aprovechando la figura de la máquina que era un poco el cuerpo del pato deslizándose por el espacio.

YS: ¿Por qué animales?

DO: Porque me gustaban mucho... como un símbolo. La educación o la formación, la conducción de una energía, y a veces lo planteaba como: el equilibrio es una energía que controlas y también la energía vital tiene un control de energía de fuerzas, como educación, como reglamentación como un control del instinto, como una reglamentación del instinto. Es una alegoría y una referencia a la educación y hacia la socialización de la cultura. Hay un ensayo que me gusta mucho que es "La energía confiscada", creo que se llama... no me acuerdo bien cómo es el título, de Octavio Paz, y se llama... "El más allá erótico", habla también de cómo la cultura... es como una fascinación por los animales y el instinto animal y cómo se utiliza como metáfora dentro de la sociedad, y a la vez cómo los instintos se reglamentan, se meten dentro de ciertas normas y de ciertos reglamentos sociales, ese libro fue súper importante para mí.

YS: Me viene a la mente pensar que aunque aquí a los Volkswagen les decimos vochos, son escarabajos, entonces también es una máquina zoomórfica...

DO: Tiene que ver con la idea de separar una disección de un animal. Y hay otra pieza que también es con el vocho, que es el entierro que se llama "Escarabajo". Es totalmente un juego de palabras "Es-cara-abajo" y era un Volkswagen volteado de cabeza que era enterrado a tres metros bajo tierra. Era una metáfora completamente. Hay un texto bien padre, muy bueno, de Adam Szymczyk, curador de una bienal del Berlín y curador del Kunshale de Basel, escribió un texto sobre el escarabajo en mi trabajo y el escarabajo con una referencia a la cultura egipcia, alucinante, yo lo lei y me quedé impresionado. Está en el catálogo de Hugo Boss y habla también de otra cosa preciosa, el desentierro de Tláloc cuando lo trajeron a la Ciudad de México, entonces es muy bonito cómo va relacionando dos, tres, cosas; es un autor polaco es increíble cómo se fue

metiendo y metiendo al tema y encontró esta cosa genial, él es bestial, es buenísimo.

YS: ¿Por qué vochos?

DO: Era, o es, el coche que tuve durante toda mi vida, de niño y de grande y era realmente donde pasa uno la mayor parte del día. De pronto en México era parte del paisaje, parte de mi vida, parte de la educación. Fue bastante loco. La situación en la que me metí cuando tenía la fecha concreta para terminar la pieza de “El Escarabajo” fue un desastre porque yo realmente “aproblemado” de enterrar mi coche y perderlo cómo símbolo, era como una herencia y se había muerto mi tía poco tiempo antes, era realmente un entierro y fue todo un proceso de auto convencimiento de saber que lo quería hacer, que era importante y que tenía sentido y casi me autoconvencí a partir de la idea de que estaba poniendo una semilla más que enterrando. Me desperté un día soñando que era eso. Era un proceso de luto y justamente fue decir: No, quizás es un proceso de redención y de círculo regenerativo, un árbol de vochos...

YS: ¿Por qué suspendes cosas en tus obras?

DO: Fue una mecánica de analizar, de colgar las cosas para desglosarlas y saber cómo podía yo conservar esa posición general, la foto completa, y a la vez darle una dignidad y una presencia a cada partícula del sistema. Ver también la importancia que había entre las conexiones, la relación que había entre un objeto y otro, cómo se embonaban, cómo se comunicaban, cómo se crean vínculos

YS: Recuerda mucho al comercio que hay aquí de autopartes.

DO: Además era en los mercados estaban siempre colgadas las piezas de los Volkswagen y el instructivo, hay un instructivo donde vienen las piezas, un instructivo para armar, para “hágalo usted mismo”, entonces tu puedes ver las piezas separadas de esa manera. Fue bastante fácil armarlo, desarmarlo y armarlo. Porque realmente ves todas las piezas como deben. Me acaban de traer esta pieza, la tengo que arreglar, era una pieza que mucho antes del vocho y era hacer una máquina de escribir, copiar el mismo mecanismo pero subjetivizarlo, como hacer cada pieza única y hecha a mano

YS: Me enteré de que hace poco el museo de Castilla y León, compró *Fantasma*. Me puedes contar sobre esa obra y dónde piensas tu que está el fantasma, qué implicaciones sociopolíticas tiene?

DO: Es un dibujo, es un trazo en el aire para describir algo que existe una figura, un objeto, un volumen. Me gustaba mucho la idea de hacerlo con unos cuantos trazos y justamente se comentó mucho...Yo hice el Volkswagen cuando todavía circulaba en la Ciudad de México. Ese año justamente dejaron de producirlo, hace diez años, era interesante ver cómo se volvió un fósil, una reliquia, un dinosaurio, algo que estaba en extinción. Tuvo también otra lectura muy importante, de ahí me quedé con la idea de que ya no está pero está y queda como una memoria, un recuerdo y también el juego con las autopartes, que sigue habiendo un mercado, y fue parte de las razones por las que desapareció el coche. Había tal mercado de segunda mano que no era tan rentable para la compañía, porque se arregla sólo, se vendía en segundos mercados y también es un coche que dura mil años, entonces se volvió muy poco rentable. Es como un coche de auto-conservación, entonces yo lo copié como este fantasma y lo hicimos aquí, era muy bonito ver cómo en un interior podías reconstruir un coche que estaba afuera.

YS: Yo vinculo estas dos ideas: un fantasma como algo que es un proyecto mas que algo que es tangible y el vocho, que ha sido tan importante en México como un símbolo de esa modernidad, no se si estás de acuerdo.

DO: Sí, totalmente. Me gustaba la idea de un fantasma que se llamara "Un fantasma" que es un poco como "Un fantasma recorre Europa", el fantasma del desempleo, más que del desempleo, del reciclaje, de la autoproducción, que se vuelve una cosa casi contestataria porque dentro de la industria capitalista la auto reparación, ese objeto se sale del esquema, entonces se vuelve ese fantasma, como lo que dice el manifiesto comunista "Un fantasma recorre Europa". Fuimos a Marruecos y era increíble porque las motos, las bici-motos porque de 5 hacen una y se vuelven como un Frankenstein. Es muy vital la cultura ahí, es muy calentada por el café más que por el alcohol y hay muchísimo, todo mundo anda en esas motos, preciosas, son increíbles. Siempre he querido hacer algo pero es difícil traerlas o exponer allá.

YS: En cuanto a tu obra *Controller of the Universe*, ¿por qué elegiste esas herramientas?

DO: Las herramientas son las que encontré en Berlín, las estuve coleccionando durante meses porque me gustaba casi como dinámica ir diario o cada domingo a los mercados de pulgas, me encantan y son piezas que no había tanto en

México aunque si que hay algunas. Tenía que ver mucho con esa industria y esa manufactura entre alemana, inglesa, europea de postguerra manual, mecánica. Veías las manos, registros de la dinámica, del uso, como dicen de la economía muscular de Europa, de Alemania. En ese momento fui a Vietnam y conseguí unas bellezas, era totalmente distinta la tecnología de la herramienta, que era fina, delicada, de bambú, ligera, divinas y se perdieron en el camino entonces ya me fui solamente con estas. Hay algo más consistente en ese tipo de objetos de un periodo muy específico, de una región muy específica de madera, metal y masculina...

YS: Y en este sentido, comparándolo con el vocho suspendido, ¿aquí qué es lo que se descompone y se suspende?

DO: Bueno no se descompone, hay dos o tres cosas importantes. Una es que puedes entrar dentro de la pieza, es penetrable o un sitio transitable. Y cuando están en el centro todas las piezas están en un ángulo de percepción o de vista que parte del ojo, a una altura promedio del ojo, entonces si volteas hacia arriba ves las herramientas en la dirección de tu ojo y si las ves de frente también, de alguna manera tu ves ciertamente solo cada pieza como si la pudieras tocar con las manos, tú mismo controlar y jugar o tener toda esta extensión de tu cuerpo, de tu mano y de alguna manera el espectador toma una posición activa porque es él el controlador, él es el que tiene las herramientas, el que tiene el poder o la cultura.

YS: Quiero preguntarte un par de cosas más. ¿Qué estás haciendo ahora y si eso que estás haciendo tiene que ver con “lo a la mano”?

DO: Hay algo interesante. Fue un cambio grande de estar en una ciudad como Berlín en Alemania durante siete años donde la idea de lo a la mano es muy relativa porque “a la mano” también hay unicel, hay madera, hay técnica, hay computadoras y también eso es “a la mano” y sin embargo no son materiales que sean tan estimulantes constructivamente. La ciudad misma tiene algo de fábrica, de fábrica productora de arte, entonces también hay algo estéril, exponer mucho fuera de las galerías, exponer en ferias tiene algo de artificial, entonces hay una distancia, como una psicosis, una enfermedad, una esquizofrenia, uno se va saliendo de la realidad para entrar a una realidad autónoma que es el arte, o esa realidad protegida, blanca, especulativa, etc., que puede ser el arte. Entonces siento que ha sido un proceso importante volver a México. Vine de una

manera casual porque vine de vacaciones y decidí no irme. Es interesante el proceso que está pasando ahora, y sí tiene que ver con lo que dices, con la artesanía, tiene que ver con la cotidianidad también como tecnología, con la idea de hacer colados de cemento, esa cosa de ponerle color al cemento. Estoy haciendo un proyecto que tengo ganas desde hace mucho, que lo he ido trabajando, que es justamente no esperar una invitación sino provocarla yo, comenzar con un proceso donde yo lo estoy patrocinando, yo fui a hacer toda la investigación. Es como un proyecto donde no está involucrado por el momento ningún curador, ningún escritor, ninguna institución, simplemente yo desembocar, yo provocarlo para no vivir esta cosa de contestar balones, de contestar invitaciones, de responder a invitaciones, sino motivar algo que sea lo que me interesa, toda una estructura, cómo plantear y entender las cosas y cómo mostrarlas. Hacerse cargo del modo de producir las cosas y también del modo de exhibir las cosas porque las dos son la obra.

YS: ¿Qué tipo de proyectos son?

DO: Este es un proyecto que tiene que ver con los hilados, con los textiles, con el trabajo decorativo.

YS: ¿Son dibujos que tu haces y los trasladas...?

DO: No solamente, de ese mejor ni te cuento...está en proceso...una de las cosas que he aprendido es que no hay que decir las cosas antes de que estén hechas. Hay que hacerlo y luego se platica, ahí vamos yo espero que para el año que entra ya podamos hacer una expo con todo esto.

Entrevista a Melanie Smith

Realizada por la autora, Ciudad de México, 25 de octubre de 2012

YS: ¿Opinas que en tu trabajo está presente la recuperación de objetos cotidianos y/o con prácticas cotidianas?

MS: En una parte sí, yo creo que sobre todo la obra más temprana, en la serie de *Orange Lush* y luego una especie de pasillo que hice con Francis, con Francis Alÿs que se llama *Jam Side Up*, *Jam Side Down*, objetos sí, en parte recuperados y en parte hechos. En el caso de *Jam Side Up* la mitad son objetos fabricados por nosotros y en el caso de *Orange Lush* casi todo fue recuperado de la calle. Y yo creo que sobre una serie que estoy haciendo de hecho ahorita, que de una manera distinta, creo que regresa a esa especie de arqueología que creo que estoy trabajando. Pero no se si “recuperación” es la palabra pero a veces “recuperación”, para mí implica alguna especie de rescate y de reconfiguración, reclasificación, de estos objetos.

YS: ¿Cómo le llamarías tú?

MS: Yo siempre he hablado de una especie de...y en un libro muy muy, el primero libro que hice, hablé de esta especie de arqueología del futuro. De una especie de clasificación pero de objetos del presente, como estos plásticos, clasificación del presente, yo creo. Y curiosamente lo que está pasando ahora, te voy a enseñar en un ratito, lo que estoy haciendo, es yendo mucho más en una especie de investigación histórica, de los tepalcates, como que volviendo... Lo que hice fue rescatar o hacer 600, 700, tepalcates de los que hice moldes, que son los objetos que ves en la entrada y que están en el estudio acá atrás. ¿Qué implicas por recuperación?

YS: Como tomar cosas que ya están echas de la cotidianidad urbana o tal vez no urbana pero estilo duchampiano o dadaísta o surrealista. Para mí eso sería recuperarlo, no fabricarlo desde “nada”, aunque bueno nada está hecho desde la nada, pero bueno son objetos ya manufacturados, de mercados o de la calle o cosas industriales.

MS: Quizás en ese sentido sí hay algunos que estoy apropiándolos en contextos diferentes pero en el caso de *Orange Lush*...me imagino que te estás refiriendo a esa, ¿no?

YS: Sí, sobre todo a *Orange Lush*.

MS: Sí, fue mas el caso en que esos objetos están apropiados desde la calle pero yo creo que ahí lo que estoy haciendo son clasificaciones o inventarios también.

YS: ¿Una taxonomía?

MS: Hasta cierto punto sí pero ha sido muy interesante porque a veces mi trabajo con objetos desaparece un rato y luego surge de otra forma y como que se entierra solito un ratito y luego en Venecia, no se si has visto una especie de vitrinas que hice.

YS: Sí.

MS: Y ahí sí creo que claramente como que regresé a esa forma de coleccionar de lo que hice con la serie de *Orange Lush* y *Jam Side Up*.

YS: ¿En qué años hiciste esas dos obras?

MS: 94 y *Jam Side Up* fue de antes, 92-93.

YS: ¿Acababas de llegar?

MS: No, estaba en Bélgica. Yo llegué en 89 y en 91-92 fuimos a regresarnos un año porque estábamos en ese momento, le pasa a todos, cuando pasas un cierto tiempo fuera de tu país y no estás seguro si quieres regresar, te entra ese conflicto, a mi me entra todo el tiempo ese conflicto pero menos ahora y entonces estábamos los dos pensando cómo sería hacer una exposición en Europa. Hicimos una exposición con un amigo arquitecto de Francis, es una especie de bodega gigante y esa pieza curiosamente salió allá como a larga distancia de México.

YS: ¿Era después de haber ya producido aquí cosas?

MS: Sí, si era como de memoria, de lejos que aparecía esa pieza.

YS: ¿Hacer *Orange Lush* y *Jam Side Up* tiene que ver con tu formación o por qué crees que te llamó la atención hacer ese tipo de obras?

MS: Pues mira yo creo que una de las corrientes de mi trabajo a lo largo de los años ha sido la cuestión del marco. Yo me formé en Inglaterra, yo era bastante formalista. La gente que estábamos viendo en la escuela de arte eran los minimalistas, pintores. Tengo esta cuestión pictórica en mi trabajo pero nunca creo que me clasificaría como pintora pero siempre tengo esta como inquietud por el marco y si notas en *Green Lush*, *Orange Lush* y tal vez hasta *Jam Side Up* hay esta preocupación por el desbordamiento del marco, todo está comprimido, hay como una cierta composición de que todo se quiere desbordar

pero no se desborda del marco y eso se manifiesta en los últimos años, en los últimos trabajos en esta necesidad de romper el marco. Siempre estoy abordando el marco desde el lado, pensando en la mirada sesgada, pensando en lo que hay atrás de una pintura o detrás del marco, en frente del marco, al lado del marco y también en los trabajos de video hay esta necesidad de estar trabajando no sólo el marco plástico sino el marco geopolítico.

YS: ¿Y el marco geopolítico se desborda?

MS: Sí, todo el tiempo. Uno de los conceptos más importantes de mi presentación en Venecia fue cómo pensar en esta cuestión del marco geopolítico desde acá, desde estos espacios heterotópicos, cómo podemos pensar en la modernidad ya no en términos de la periferia y el centro sino de pensar en cómo esta modernidad que se desborda aquí por todos lados, en el caos en el surrealismo, en el caos, en estos espacios que no funcionan que cuestan, que no se resuelven y cómo pensar en la modernidad como una modernidad casi casi única, no de aquí y allá, sino de pensar en estas fallas, en estos desbordamientos de alguna manera como potencias.

YS: No se si estás de acuerdo en que podría interpretarse como una crítica a la idea estereotípica de la modernidad.

MS: Claro, totalmente. Mi obra es una especie de híbrido entre ciertas cuestiones formales que siempre me estoy preguntando y encontrarme con esta modernidad de aquí que es idiosincrática y de alguna manera muy barroca y hay siempre este cuestionamiento de no pensar en esa especie de modernidad como una modernidad fallida, porque se ha hablado muchísimo de esta idea de la modernidad fallida de aquí. Y yo creo que ahora lo que estábamos José Luis y yo proponiendo en Venecia era no pensar esa cuestión de todo lo que no sirve, que no funciona aquí, como una especie de falla, sino como una potencia.

YS: Quizá ni siquiera la palabra modernidad embona bien en esta realidad.

¿Crees que cuando llegaste a México, lo que estaba pasando, lo que estaban haciendo los artistas influyó y permeó tu trabajo o cómo lo recibiste?

MS: Yo creo que era más bien una manera de entender el mundo y entender las cosas, es lo que más me sorprendió de aquí. Desde muy temprano, porque mi primera exposición fue en *El Salón des Aztecas* con Aldo Flores y ahí había, uno podría llamarlo. una especie de ingenuidad de la situación en la que Aldo nos proponía hasta los carteles de anuncio de la exposición, que nosotros íbamos

pegando por las calles, literalmente con una cubeta de pegamento y hacerlos nosotros mismos, había mucha más espontaneidad y había una actitud que a veces quizá no se si describirla como “libre”, suena tan pobre esa palabra, como estereotípica. Era estar pensando en diferentes formas por ejemplo de exponer la obra, de hacerlo nosotros mismos, de exponer entre nosotros mismos, había bastante crítica y plática de ese nivel y desde los materiales también.

YS: Y ahí hiciste un performance, ¿no? He leído por ahí que fue un performance.

MS: Sí, y sigo pensando en ese performance que documenté muy mal.

YS: Era hielo que se derretía, ¿no?

MS: Sí.

YS: ¿Y cómo era? ¿Los espectadores se iban para atrás o cómo era?

MS: Sí, era como un juego de palabras y a esas palabras tan simples como “arriba” o “abajo” o “frío”, “caliente”, era como estar desmarcando territorios entre yo y el público. Había un momento en que sí, la acción final era como extender el hielo y yo me quedaba en medio y luego había una especie de rollo de plástico en una esquina en donde yo iba atrapando a la gente de manera que con el plástico mismo que se desenvolvía yo iba acaparando a la gente de manera que todos ellos se quedaban de un lado y yo del otro lado. Y luego otro que era un hilito de elástico que dividía el espacio.

YS: ¿Entre tu y los espectadores?

MS: En el caso del hilito era nada más una línea, la gente se quedaba del lado que quería. Ahora como que pienso que es algo un poco obvio pero...

YS: ¿Por qué?

MS: Es esta cosa como de marcar territorios entre el yo y el ellos y yo creo que era un poco estudiantil la obra pero la sigo pensando.

YS: A mi me suena interesante sobre todo de alguien que viene de fuera porque es como compartir un lugar, lo del hielo me lo imagino como algo cerrado hasta que se expande y que en vez de separarte te une.

MS: No como una separación.

YS: No, al revés. No se si la gente se mojaba o simplemente se hacía para atrás.

MS: La gente se tenía que ir al los lados porque eran costales y costales de hielo.

YS: Pero es también como permear el espacio, me parece, no se.

MS: ¿Cómo supiste de ese performance?

YS: Lo leí en algún catálogo, creo que en La Era de la Discrepancia, pero no viene muy explicado tampoco.

¿Y qué otras instituciones del momento, además del *Salón des Aztecas* te parecieron importantes?

MS: Temístocles. Bueno a mi me invitaron a Temístocles en el segundo año cuando todos se habían peleado. Había como mucha discusión, esta discusión eterna de cómo vamos a nombrarnos y quién va a hacer qué, eran discusiones eternas de cómo estructurar y cómo transmitir el mensaje de quiénes somos. Pero bueno sí se hacían exposiciones obviamente, pero había mucha mucha discusión. A mi me invitaron hasta...creo que Abraham y varios otros se habían salido cuando yo entré, me invitaron como segunda ronda, yo nunca fui parte de esa primera generación, de Sofía, Abraham, Damián.

YS: ¿Cuánto tiempo estuviste ahí?

MS: Buena pregunta, puede ser un par de años, porque ya después perdieron la casa, creo que fueron como un año y medio o dos años, no fue tanto tiempo. Una cuestión importante era que si utilizaban siempre la casa de Temístocles o si utilizaban otros espacios, claramente yo me acuerdo de una exposición que organicé con Eduardo Abaroa que se llamaba "Plantón el Zócalo", que era una propuesta de abarcar los espacios alrededor del Zócalo y hacer una especie de centro de documentación en mi casa, mi estudio en el centro. Creo que éramos de seis a diez artistas que hicimos propuestas en los alrededores del Zócalo. Esa era una gran discusión, me acuerdo de cuándo yo entre, de que sí se hiciera en la casa, la casa, la casa o espacios exteriores. Yo creo que en aquél momento no era tan común estar exponiendo, haciendo proyectos, fuera de sitios de exposición. Esta noción o idea de hacer proyectos en espacios públicos y luego mostrar la documentación no era tan común a principios de los 90.

YS: ¿Y Francis Alÿs estaba también ahí exponiendo?

MS: En esa exposición no.

YS: ¿Quiénes estaban además de Eduardo Abaroa y tu?

MS: Estaba Daniela Rossel, Diego Toledo, Javier Rodríguez, una de Los Ángeles que se llama Janett y había dos extranjeros.

YS: ¿Thomas Glassford?

MS: No, Tommy nunca fue parte de Temístocles, te digo que era como muy importante que ellos, que fueron como la generación digamos de uno a cinco

años más jóvenes que nosotros, se desmarcaran un poco del grupo de los extranjeros, de Tommy, de Francis y yo, Silvia, que es mexicana pero que es parte de nuestra generación. Hay que acordarnos de que ellos también tenían ese peso de otras generaciones mexicanas, de los neomexicanistas que realmente yo no la tenía como presente, o como referencia, pero ellos sí, entonces era muy importante desmarcarse de esa generación firmemente plantada en México. Su preocupación realmente era conectarse con el afuera, si te das cuenta ahora casi todos viven afuera, Gabriel Kuri, Damián, Abraham ya viene de regreso, pero casi todos viven fuera de México, van y vienen pero es muy interesante pensar en que nosotros al revés.

YS: ¿Y por qué te fuiste de Inglaterra?

MS: Pues era a finales de los ochentas y sentí que no había mucha posibilidad como artista, que era como muy claustrofóbico y tampoco creo que lo tenía muy consciente. Mi idea al principio era venir con este grupo de ingleses, saliendo de la escuela de arte nadie tenía carrera. Era como la idea de venir a trabajar en un lugar fuera de Europa, ese era un planteamiento muy claro, que no estuviera en Europa. Salir un poco de este terreno safe ground, pero en mi caso no era como que estuviera muy clavada con la cultura maya o azteca, no era una necesidad de investigar México en ese sentido.

YS: ¿Fue azaroso venir aquí?

MS: Que fuera México si estaba planeado pero yo no lo decidí, yo vine como borrego. Era un amigo que tenía esta idea de pasar unos meses en México y conoció a Marcela Ramírez que trabajaba en el Anglo y como *atache* cultural del British Council, entonces ella fue como el nexo.

YS: ¿Ibas a los mercados a juntar objetos y crees que eso tiene que ver con la práctica de recoger o reciclar que se hace mucho en México?

MS: Pues sí, claramente cuando llegué no tenía un peso, entonces era el recurso de lo que uno tiene a la mano. Yo caí en el Centro, quién sabe si la obra hubiera sido distinta si yo hubiera vivido en Satélite. Pero bueno llegué al Centro y las calles del centro se convirtieron en nuestros estudios y no se si lo tenía tan consciente, creo que me clavé más en lo barroco, en esta cuestión de coleccionar y clasificar. Lo sentí como más ...y creo que es algo muy presente en mi obra todavía, esta cuestión de lo absurdo y pegándole al surrealismo obviamente, de situaciones que de pronto se dan que no se darían en Inglaterra.

Lo irracional y lo no funcional de la ciudad, no predecible, estas situaciones en las que uno se encuentra aquí que creo que realmente no se dan esos espacios en Europa. No se si era tan por el lado de la pobreza de los materiales y el reciclaje que a veces se da aquí entre los artistas sino que era más por lo absurdo.

YS: En el Centro se da mucho por el pasado prehispánico la cosa del tianguis, ahí antiguamente estaban los mercados prehispánicos y ahora siguen. Claro que la manera de ordenar las cosas es muy distinta que en Europa. No se si tu obra *Tianguis* tiene que ver con tus paseos por el centro o dónde la filmaste.

MS: Mucho. Si de hecho no, esa pieza la filmé en las afueras como yendo hacia Ecatepec y era una situación como que me lo tope un día y creo que era otra vez este regreso a la cuestión pictórica. Me topé con este tianguis vacío a las seis de la mañana que andaba por ahí. Vacíos porque la gente llega a las seis de la mañana, pone sus chunches y se van pero dejan los puestos pero estaba buscando creo que una zona donde quería sacar fotos y me topé con esta situación ahí. Si te fijas yo veo una cuestión pictórica muy fuerte y otra vez la idea del marco que siempre se está saliendo de sí mismo.

YS: Y repitiéndose.

MS: Exacto, y vacía, eso también era importante.

YS: Vacío pero te remite a lo lleno.

MS: Sí porque el audio te lleva hacia lo lleno.

YS: ¿Opinas que deconstruyes la pintura?

MS: Sí. Creo que tendría que hablar de proyectos específicos. Si pensamos en la pieza de *Parres* por ejemplo, siento que en la trilogía de *Parres* lo que estaba pensando era como invertir o cuestionar la idea del monocromo en la situación de aquí, de América Latina, bueno en este caso, en México. El monocromo en términos occidentales siempre ha sido esta cuestión de qué hacemos con la ventana o el marco.

YS: ¿El monocromo abstracto?

MS: Exacto sí, estoy pensando en pintura monocromática. Cómo ver a través del monocromo o pensar en el monocromo como una especie de ventana a través de la cual uno proyecta, hay cierto sentimiento espiritual o de la naturaleza.

YS: ¿Tipo Mondrian?

MS: Exacto Mondrian y luego hasta los artistas de los sesentas como Brice Marden por ejemplo. La idea del cuadro como una especie de ventana de adentrarnos en una especie de utopía, de una especie de viaje a la naturaleza o un espiritualismo. Entonces la idea en *Parres* cuando llega este personaje que aparece en el paisaje y empieza a pintar el vidrio que está colocado frente a la cámara.

YS: ¿Con qué con aerosol?

MS: No es aerosol pero está conectado a un generador y es una pistola de aire. Yo siempre pinto con pistola de aire. Nunca pinto con pinceles. Esta idea hasta cierto punto invierte esta visión utópica del monocromo. Aquí este personaje está tapando la vista del espectador. Hay todo un comentario aquí de la mano del pintor que aparece al final, este doble juego del pintor que esta viendo al pintor pintando el vidrio.

YS: Unas Meninas...

MS: Sí, así. Está como tapando lo que uno no quiere ver. Entonces tiene este juego entre la mirada occidental sobre la mirada de aquí.

YS: ¿Y este círculo?

MS: Estos círculos también son interesantes. Estas fueron acciones que filmé con una cámara de 35mm y no edité, entonces lo que cupo, un performance, una acción, que quepa en cuatro minutos, lo que dure el rollo, ensayamos un par de veces las acciones, pero tenía que caber dentro del marco de la película, entonces estos “pups” son la introducción de los líderes, lo que pasa antes de que empieces a ver.. los números, son los que marcan el principio y el final de una pieza. Son como veladuras de acción, que medio ves algo está pasando. Era como acentuar el artificio del medio de cine, la estructura cinematográfica de alguna manera y esto ha sido una recurrencia en mi trabajo, todo lo que pasa adentro del *frame* y todo lo que pasa afuera del *frame*. Mucho he estado trabajando con esta idea de detrás del escenario y lo que pasa en el escenario, es una constante en mi trabajo, y pensar qué es ese escenario.

YS: ¿Pintaste cosas que te llevaron a esta idea o a partir de esta obra hiciste pinturas?

MS: De hecho con esta serie de trabajos, pensando en esta serie como un cuerpo de trabajo, esta serie de pinturas que van atrás de muros, es este doble juego de poner este muro monocromático minimalista en frente de una pintura,

entonces automáticamente como espectador estás obligado a tener una visión o mirada sesgada de la pintura. Es como revertir esta especie de orden y también trabajar con perspectivas que luego aparecen en el proyecto de Xilitla, esta idea de ver las cosas de lado, no pensar en la perspectiva renacentista como una especie de visión única del mundo sino estar pensando en la visión no unilateral, pensar en esta visión estrábica, no el ojo como un solo ojo sino de separar la visión. Es este tapar lo que no se quiere ver.

YS: ¿Y por qué en Parres?

MS: Pues sentí que era como un lugar, era la primera vez que había hecho algo fuera de la ciudad, sentí que era una especie de no-lugar, uno de estos lugares que no es un lugar, un lugar de paso, un lugar donde no pasa nada, donde la gente si vas a Parres durante el día no hay nadie, todos van a trabajar a la Ciudad de México, una especie de lugar abandonado que no tiene centro...

YS: Has trabajado mucho en la Ciudad de México, ¿no? No se si estás de acuerdo que son como distintas vistas, dentro, fuera, arriba, abajo, y no se si estás de acuerdo en que podría verse la ciudad como un objeto que se ve desde distintas perspectivas desde tu ojo.

MS: Sí, si, cuando describo la obra, sobre todo en esta etapa. Ya no estoy trabajando con esta ciudad, creo que hay que percibirlo como una especie de pastel que se va como en forma circular, hay como una macro visión, una micro visión y estás percibiéndolo desde capas. Y así es mi obra en general, muy palimpséstica, son como ecos, *ripples*, que se van constelando y a la vez entretejiendo.

YS: Un tianguis, un Estadio Azteca, la ciudad desde arriba, el Covadonga... ¿tu estás ahí adentro, te involucras o tomas distancia en todas esas capas?

MS: Yo creo que las dos cosas, es interesante. Porque alguna vez alguien me preguntó ¿por qué no hay cuerpos? Yo creo que no habían visto la pieza de Estadio Azteca, pero en la obra en general antes del Estadio Azteca, ¿por qué no hay cuerpos?, es una buena pregunta y siento que hay como una cierta ausencia pero al mismo tiempo esa ausencia si piensas en Tianguis, que hay una ausencia pero al mismo tiempo esa ausencia está muy llena, entonces hay un estira y afloja entre la ausencia y la presencia. Buena pregunta, si estoy yo no estoy yo. Yo creo que en parte sí y en parte no. Yo creo que tiene más esta cuestión de la mirada y a la vez mi actitud de que soy de aquí y que no soy de

aquí, hay ese siempre que me involucro y no me involucro. Muy interesante que concibas esa pieza del performance como de involucrar.

YS: Yo lo concebí así, intenté imaginarla en ese contexto y bueno también pienso cómo lo hace, el estadio azteca, el Covadonga, los organiza, es azaroso, la primera vez que yo lo vi, dije: ¿esto era un evento para el Bicentenario o ella lo planeo? Y luego me quedó más claro. Y también ahora que hablamos de ausencia y presencia, el tianguis para alguien que no es de aquí y no conoce un tianguis qué le representará. Para mí, que soy de aquí es un desmadre, lleno, lleno, y el Estadio Azteca por otro lado, algo que parecería lleno es vacío porque también estás deconstruyendo los símbolos nacionales.

MS: Pero también la imagen central en el Estadio Azteca es la imagen de Malevich que no es de aquí, entonces lo que yo creo que ha pasado sobre todo en los últimos trabajos es este deseo, preocupación que tengo por de alguna manera conectar lo que fue un poco mi historia del arte con lo de aquí. Porque si nada más pensando en esa imagen de Malevich qué es lo que representa Malevich aquí o qué es lo que representó Malevich en su momento, esa imagen del cuadrado rojo en su momento representaba la ruptura entre la representación y la abstracción. Y a la vez, el suprematismo en general era como de encontrar este momento utópico en la abstracción. Y aquí, como está construido en el Estadio Azteca hay como una disolución absoluta en la que la imagen utópica se diluye, se desaparece. Entonces es cómo estas dos cuestiones, este enfrentamiento de momentos utópicos del modernismo se confrontan con lo que se vivió en México. Este México construido, imaginario de la construcción del Estadio Azteca como un símbolo de poder, el disciplinamiento del cuerpo en los desfiles públicos que se desintegra totalmente en el caos y en el desmadre al final.

YS: ¿Y tu los coordinaste para que lo hicieran?

MS: No, fue muy interesante, les decía hoy en la mañana que pasé ese video y realmente no. Tenía idea de que no iba a ser una de estas coordinaciones coreanas así planeadas. También por la naturaleza del proyecto, era imposible hacer un ensayo con 3000 niños, que si piensas lo que implica: tuvimos que dar 6000 “lunches”, obligatoriamente les tienes que dar dos lunches, no se cuántas botellas de agua, ochenta camiones, permisos de cada papá, permisos de cada escuela, seis instituciones trabajando, la renta del Estadio Azteca imagínate

cuánto cuesta al día. Entonces era un evento que tenía que estar planeado para un día, todo tenía que suceder en un día, entonces teníamos que jugar con el accidente y eso es lo que es lo que pasó, que en un momento era muy difícil trabajar con los chavos. Lo más interesante, otra vez esta cuestión del desbordamiento, ¿qué pasa cuando ese control se sale de control? Estábamos jugando, si ves el video era un desastre. Todos lanzando la comida uno al otro, gritando a Rafael Ortega el director de la acción, mentándole madres. Se escucha en la pieza. Y bueno en el contexto del Bicentenario, ¿qué pasa con el México utópico ideal que estaban planteando en estos eventos bicentenarios?, ¿qué pasó con esta construcción utópica de un México a la par con modelos europeos y qué ha pasado con ese momento?

YS: Es interesante que contraones dos utopías. La de Malevich y la de los símbolos nacionales confrontadas.

MS:Y muy curioso cómo la gente en Venecia la leía, porque la mayoría de la gente que fue a Venecia no reconoce esos iconos o símbolos mexicanos, la patria o El Santo, algunos sí, pero la mayoría como que dicen ¿qué es eso?, algo como una máscara pero como que no entienden muy bien el nivel simbólico, sino que lo relacionaban según yo mucho más con Alemania. Con esta cuestión fascista de los eventos, de los desfiles de los 30, 40, del momento del disciplinamiento del cuerpo. Los alemanes reaccionaban de una manera...la captaban así, pero no la leían especialmente con detalle, era como más entender la pieza desde allá.

YS: Tal vez si no han venido aquí es otra cosa.

MS: Sí y esa era un poco mi preocupación con la pieza, ¿cómo se va a leer afuera si no entiendes con detalle la deconstrucción? Pero bueno, el Paul Klee del *Angelus Novus* que aparece, eso lo captaron. Entonces sí te hace leerlo como una deconstrucción. También la manera en cómo está editado, yo creo que hay muchos códigos inconscientes que se pueden leer también en la pieza. Y bueno también hay otra parte de la pieza. Simultáneamente cuando nosotros grabamos la pieza, no se si supiste, pero es una pieza producida por Televisa, es de ellos, Estadio Azteca es de Televisa. Entonces la idea era que ellos hicieran su propia versión de los hechos y de cómo fue el día. Nosotros no pudimos ver su versión y ellos no pudieron ver nuestra versión.

YS: ¿Entonces tu no sabes cómo es su versión?

MS: ¡Sí!, es una construcción totalmente heroica de México, totalmente televisada, mediatizada, es muy interesante.

YS: ¿Fue un poco la condición para que te apoyaran?

MS: No, nosotros, era un planteamiento del proyecto. Se me hizo muy interesante hacer una crítica de la institución y al mismo tiempo hacer esa crítica desde adentro. Se metieron un auto gol sin darse cuenta. Y bueno hasta la fecha es un poco...conflictivo. En Venecia sentí que era como construir otra capa encima que no tenía caso.

(Reproducción de video de Televisa)

MS: ...Cantidad de cortes, es impresionante es como televisión en su forma más ... Tratan de explicar de la forma más simple...Y eso al lado de nuestra versión es realmente alucinante.

YS: Estaría padre exponer las dos.

MS: Lo hemos hecho.

YS: ¿Las dos juntas?

MS: Sí. Pero al final hay dos versiones, lo puedes llevar con las dos.

YS:¿Y en esta está tu nombre también?

MS: No, bueno sí, es una sola pieza.

YS: Otra cosa...

Ms: Totalmente. Es una visión de México como ellos la quieren ver, no entendieron el material, no entendieron lo que estamos haciendo.

YS: Pero es que así se mueve el país.

MS: Exacto, y es muy interesante.

YS: La vida está editada.

MS: Sí, exacto. A mi se me hace súper interesante.

YS: Muy fuerte, y hasta doloroso puede ser.

MS: Sí, esta música, es como una cosa épica pero no está pasando nada aquí. Pero el momento del desmadre...nunca pasan ese momento. Es realmente patética la pieza, ¿no?

YS: Bastante raro porque pone toda la explicación de los símbolos y luego Málevich. Es como...¿y eso qué tiene que ver? Muy forzado.

MS: Sí. Si es como este autogol total.

YS: ¿Se habrán dado cuenta?

MS: El director sí sabe y bueno después de todo lo que pasó en las elecciones, sería imposible hacer esa pieza ahora. Todas las tensiones que se crearon a través del apoyo de Televisa a Peña Nieto, no se si sería posible hacer esa pieza ahora.

YS: ¿Y se puede ver en internet?

MS: No, no está subida.

YS: Me puedes contar más sobre lo que estás haciendo ahorita, ¿qué proyectos tienes?

MS: Un proyecto grande que tengo para el Amparo. Es un poco de las piezas, en realidad son muchas más piezas, pero esto es interesante pensando también en el azteca y en *Spiral City*. Estos son moldes que hice con un equipo de cinco a seis personas, hicimos unas figuras en barro basadas en figuras prehispánicas y luego las rompimos. Pasamos como dos semanas haciendo 1600 de estas figuras y las rompimos en pedazos. Que son tepalcates.

YS: ¿De qué son?

MS: De resina y de barro. Y estoy trabajando este proyecto con una restauradora que trabaja en el INAH que se llama Frida Mateos. Es un proyecto que fue surgiendo a través de conversaciones y nosotros estamos planteando o trabajando en contra de los tres principios de la restauración que son: cuando tienes un objeto tienes que hacerlo irreversible, tienes que estabilizarlo y tienes que volver el objeto legible cuando estas trabajándolo.

YS: ¿Qué quiere decir estabilizarlo?

MS: Tienes que hacerlo si está en un estado de deterioración que se puede decaer o se puede desaparecer, porque los polvos o elementos están desintegrándose, lo que uno como restaurador tiene que hacer es volverlo estable, es decir hacer que la deterioración se haga lo más prolongada posible.

YS: ¿Aquí lo deterioras tú?

MS: No, con estos tepalcates, además de que siempre el tepalcate está usado para investigación, nunca se expone en el museo o en vitrina, siempre está guardado en la caja, atrás en las bodegas del INAH y nunca aparece, y siempre está escondido. Porque los usan para investigar las posibilidades de dónde viene, si esto es de tal forma, como que le vas imaginando, sobre todo en el dibujo arqueológico, que pones -esto qué era, posiblemente una vajilla, un plato, o que se yo-. El plato en sí, entero, lo exponen en el museo pero el pedazo no.

YS: ¿Y el plato es una creación del arqueólogo?

MS: Depende, puede ser también una invención del arqueólogo, una posible hipótesis de cómo era el objeto. Nunca exponen fragmentos, entonces nuestro proyecto es exponer fragmentos. Y lo que queremos hacer con esto es como un relajo ahorita, pero tampoco queremos trabajar con vitrinas sino trabajar con este tipo de anaqueles, trabajar con las cajas. Este sería una especie de evento o acción que dure tres meses y que hay dos o tres personas que están clasificando, reconstruyendo, haciendo nuevas formas, combinaciones absurdas. Después tendríamos que ir como entrenando a la gente. Haciendo clasificaciones nuevas y potencias nuevas. Trabajando con esta historia fragmentada que ahí como que regreso al Estadio Azteca y la potencia de estos fragmentos de que estas nuevas clasificaciones, lo que va a pasar es que vamos a estar sacando y poniendo, armar y clasificar la historia de una forma.

Es una especie de archivo en movimiento constante, nunca va a haber final ni nunca va a haber principio. Como espectador hay como doce mesas de estas y están todas en cajas en la bodega en pedazos entonces posiblemente hay una intervención de videos que te puedo enseñar. También los videos los vamos a intervenir, te voy a poner fragmentos. Pero estas son como especies de archivos del I.N.A.H. que nadie puede leer, está todo fuera de foco, que no sabes qué son. Estos vienen del archivo del Amparo, del material que hemos revisado a lo largo de cómo un año. Son como mapas de México y luego hay un apuntador que va por todos lados, este es un material que filmamos en Cantona que es en Puebla, es como deconstruir la idea del fragmento como una historia no se si es paralela o diferente o absurda, como una historia que no necesariamente conecta, como leemos siempre la historia de este país, con forma lineal y monumental.

YS:Y querer pegar las piezas para contarla.Sí. Estaría padre también ver esta junto a tu video del Estadio Azteca en una curaduría, ¿no?

MS: Sí, si. Y bueno esto sigue un rato más, hay imágenes como que no conectas.

YS: Parece *The Otholit Group*...

MS: Sí, esto es un material que encontramos en el archivo. Todos estos van en monitores chiquitos. También hay personas que luego interrumpen la imagen, apagan la tele, lo mueven, es esta idea de que todo va a estar en proceso y fluidez todo el tiempo. En monitores chiquitos que desenchufan, que enchufan,

que mueven, que ponen aquí, que quitan. Esta es la ultima imagen que contextualiza todo esto, esta sí es una filmación que hicimos nosotros y es este tipo que está en bicicleta que está enfocado, que está yendo a donde él quiere ir con la mirada hacia delante nunca llegando a ninguna parte. El también va a estar en un monitor chiquito y va a haber como de pronto las cinco pantallas se prenden de una vez, y luego uno, es como una coreografía bastante complicada yo creo. Todo con una naturaleza como si estuvieran clasificando pero no sabemos qué. Bueno el ahí va y sigue sigue, empieza a sudar y al final ... obviamente todo esto está construido con una determinación espeluznante, que él va a llegar a donde tiene que llegar.

YS: ¿Y esto también tiene que ver con romper con la historia lineal?

MS: Claro bueno esto es como la idea de querer estar como...sí ésta es la forma lineal y todo lo demás es lo que deconstruye lo demás.

YS: El absurdo es lo lineal, no lo que es un desmadre, sino que el absurdo es lo lineal.

MS: Sí, si.

YS: Oye y el Covadonga, la obra que compraron en el museo de Castilla y León, yo nunca la pude ver, he visto en los catálogos de obra del Museo pero nunca la he visto instalada.

MS: Esa pieza me encanta, me gusta mucho.

YS: ¿Cómo se llama? Seis pasos...

MS: *Seis pasos hacia un proyecto.*

Entrevista a Abraham Cruzvillegas

Realizada por la autora, Ciudad de México, 5 de marzo de 2013

YS: ¿Crees que está presente en tu obra la recuperación de objetos y/o prácticas cotidianos o habituales?

ACV: Sí, bueno, la recuperación de objetos obviamente. Básicamente esa es la esencia material de mi trabajo. Hay una recuperación de objetos, que yo no llamaría reciclar en sentido estricto, es un reciclaje que no tiene como estandarte la ecología sino más bien un fin pragmático, recuperar objetos de la realidad que yo considero que me pueden servir, es decir que se pueden usar para algo. Entonces más que un criterio estético es un criterio utilitario. Ahora, la organización de esos materiales en las obras obedece más a una serie de criterios estéticos. En ese sentido también creo que la parte de las actitudes, ¿le llamas actitudes?

YS: Pueden ser actitudes, prácticas.

ACV: Prácticas. En mi caso es muy idiosincrásico en ese sentido, por eso tal vez le llamo yo actitud. Pero la práctica en realidad viene de mi entorno, el entorno donde crecí, donde nací que es la colonia Ajusco en los pedregales de Coyoacán. Entre el Estadio Azteca y C.U. Yo crecí ahí, nací ahí, es un territorio pegado al pedregal de San Ángel, es el mismo tipo de terreno pero la diferencia es que donde yo crecí eran invasiones, entonces la gente llegaba, muchos eran inmigrantes del campo y tomaban la tierra, el terreno, ilegalmente. Ahí se asentaron, construyeron sus casas lentamente, sin lana, sin arquitectura, es decir, sin ideas arquitectónicas sino puras necesidades. Y bueno, tu sabes eso en México se llama “Autoconstrucción”, cuando la gente construye, ellos mismos, pero no guiados por una intención como tendría Pani o un arquitecto, Barragán, como hizo en el Pedregal Barragán o Max Cetto, sino que es una no arquitectura. Aún cuando sea habitable, transitable, tridimensional, etc., no es arquitectura, es propiamente Autoconstrucción.

Entonces hablando de prácticas, la práctica que yo he recuperado para mí como esencia o substancia de mi trabajo es la Autoconstrucción., en la medida en que yo crecí así, yo construí con mi familia la casa en que viví hasta los dieciocho años en una dinámica en una dinámica que recupera objetos, lo que esté a la mano, mientras sirva-para hacer una ventana, para construir una

pared-. Puede ser, si tu ves una pared de autoconstrucción, hay ladrillos, tabiques, piedras, palos, plástico, lo que se pueda. Esa actitud es la que yo he recuperado para mí pero justamente digo idiosincrático en la medida en que es una elección o una apropiación subjetiva que viene de mi propia experiencia y no de una elección *a priori* como elegir un tema o una técnica, como decir-este año voy a hablar del amor, o el año que entra voy a hacer las cosas con acuarela o voy a usar vaciado en bronce-, sino que es una cosa que me escogió a mí, no que yo escogí. Por eso me late decir que no solamente es la apropiación de una práctica sino también de una actitud. Y con esto, apunta a generar otras preguntas, que la Autoconstrucción justamente no es una técnica, no hay un modo único de hacer Autoconstrucción porque responde a las necesidades.

Por otro lado también, en términos de actitud, es una práctica solidaria. Normalmente los vecinos se ayudan entre ellos para construir una casa y la calle es un espacio muy importante de convivencia, la calle es una extensión de la casa. Por eso hablo más de actitud, más de un terreno ideológico.

YS: Una autoconstrucción de ti...

ACV: Llevándolo a otro territorio que es más metafórico, ontológico, es que yo entiendo la Autoconstrucción como análoga a la identidad. Como algo que no está construido definitivamente y que se sigue transformando de acuerdo a las necesidades cotidianas y que normalmente, en mi caso al menos, es una práctica de solidaridad.

YS: La casa, el habitar y el vivir no son lo mismo. Cuando uno construye su casa.... Me recuerda al texto de Heidegger *Construir, habitar, pensar*, cuando construye su casa es donde uno habita en el sentido amplio de la palabra, no en el de tener baño, cocina, sino en el sentido de verte a ti mismo como proyecto, construirte.

ACV: Claro y de algún modo también físicamente hay algo de la Autoconstrucción que me interesa muchísimo que es la inestabilidad y la contradicción. Cuando de repente en los techos y paredes que encuentras cómo es posible que alguien use algo de herrería para el techo, para agarrar un par de pedazos de madera como una grapa, se vuelve una especie de ineficiencia o una eficacia productiva y para mí eso también tiene que ver con la identidad. Somos entidades inestables y somos emocionales y somos afectivos y somos contradictorios y somos estúpidos y somos eso, ineficientes productivos. Hablo

de mí. Hablo un poco de mí como hablo de la humanidad pero solamente puedo defender mi posición en términos de lo que yo he vivido.

YS: Pienso que esto tiene mucho que ver con la necesidad de cuestionar la idea de una identidad establecida que es también es recurrente en las prácticas que utilizan objetos habituales, y que ha pasado en México mucho; abrir esa bandera que nos tenía como etiqueta, es decir: aquí hay mil cosas abiertas en construcción.

ACV: Claro, ahora también yo lo entendería como un proceso humano, en términos de que no sólo en México tenemos las circunstancias sociales que vivimos. Si tu vas a Jamaica o incluso China, ahí hay tanta desigualdad, tantas contradicciones, que te encuentras cosas muy similares a la Autoconstrucción. En Brasil, las favelas... En ese sentido también lo identitario para mí apunta a que mi trabajo no habla de ser mexicano, por ejemplo, sino más como a una cuestión de emergencia, a una urgencia a resolver los problemas a como de lugar. Como decía mi papá, él tenía una frase muy chistosa, decía: con recursos, sin recursos y a pesar de los recursos. Cuando tienes la lana para irte a comprar un departamento o una casa pues llegas y justamente pones tus cosas y ya. El baño ya está puesto, la Autoconstrucción es un desmadre, todo es un espacio multiusos, por ejemplo. En el contexto de la identidad los objetos que yo uso hablan de esa manera de hacer las cosas pero también hablan del origen de cada objeto y de cómo entre ellos dialogan y eso construye una identidad peculiar de cada obra.

YS: Entiendo que no es algo exclusivo de México, sino de muchas maneras de hacer pero me refería a que finales de los años ochenta, en los 90, se dio mucho este tipo de práctica también en respuesta a categorizaciones acerca de la identidad mexicana entre comillas, y del arte mexicano entre comillas también. No se si en tu obra esté presente...

ACV: Yo creo que hay una reflexión de inicio. En el libro *Round de Sombra* el primer texto se llama "Desfase" y es un posicionamiento frente al mexicanismo justamente porque fue lo que a mí me tocó vivir. Para mí no creo que era tanto ir en contra de algo sino justamente a pesar de algo. Si tu le preguntas a otros artistas, el tema no era ser mexicano o no, sino compartir los discursos y vocabularios del arte como arte pero desde lo individual, ya no desde lo colectivo como mexicanos ni como comunidad ni siquiera sino como individuos. Eso se

volvió muy importante. Entonces yo en ese texto apelo a mi propia identidad casi étnica, en asumir que soy indígena, porque lo soy, pero eso no me hace ni mejor ni peor, ni tampoco me hace ir en contra de algo sino simplemente es una condición y esa condición me lleva a hacer yo, en particular. En esa parte la forma en que yo observo y la forma en que los objetos se relacionan conmigo tiene que ver con esa experiencia individual y yo creo que para mí, como para muchos de mi generación, era problemático tener esa presencia tan fuerte de gente que señalaba lo mexicano pero de un modo exotizante, de un modo mercantil, sobre todo, y turístico, que es algo que sucede todavía, hay artistas que hacen instalaciones y performances señalando lo mismo. No es mi intención, nunca ha sido mi intención, pero tampoco ir en contra de eso sino hacer algo que pueda hacer paralelamente a toda esa circunstancia. Creo que de algún modo mucha gente cuando ve mi trabajo, por ejemplo en Londres, hice una exposición hace como tres o cuatro años y me decían: ay qué padre, todos esos materiales de México. Había dos cosas que eran de México, todo lo demás lo compré en el sur de Londres, en la parte en la que están los jamaquinos, los africanos, los inmigrantes de Irlanda. Es una manía querer decir que es mexicano por el tipo de materiales que uso, cuando en realidad todos eran materiales locales.

YS: Es algo que se nos presenta mucho, supongo porque en los ochenta se vendió tanto un discurso de: “esto es lo mexicano”- al exterior que todavía sigue vigente...

ACV: Si hubiera que tomar esa discusión de un modo más serio, en aquella época, en los ochenta, que yo empecé a trabajar y a exponer profesionalmente, me acuerdo de Nueva York, la exposición *Explendores de 30 siglos* que era como un *Blockbuster* de institución, de vender México. Y estaba divertido pero realmente era muy feo el proyecto como tal, porque era como exotizar y generar un proyecto turístico. Era muy duro y era muy positivo como discurso para nosotros como generación lidiar con eso. Y la pregunta era: ¿por qué nunca hacen “Esplendores de treinta siglos” de arte francés o arte inglés? Obviamente era una discusión muy fuerte sobre la cultura occidental y la periferia, que sigue sucediendo pero de otra manera. En aquél tiempo la única bienal que incluía arte como se dice, o se decía, del “tercer mundo”, era la Bienal de La Habana, había artistas asiáticos, artistas africanos y de Latinoamérica. La Bienal de Sidney, la Bienal de Venecia, la bienal del Whitney en Nueva York, etc., solo eran artistas

del norte y occidentales. No había, como ahora, tu vas a la Bienal de Venecia y hay más chinos que de otro país, o ves la proliferación de artistas como Ai Weiwei. Yo creo que está muy bien.

YS: Y ahora la pregunta es qué es el occidente, ahora lo latinoamericano es occidental.

ACV: Total y es hegemónico como Ai Weiwei es hegemónico. Siento que esas discusiones son muy divertidas pero realmente se han dado muy accidentadamente en el tiempo. En ningún momento me acuerdo haber escuchado una discusión de qué tan gringo es el arte de Bruce Nauman o si es necesario hablar de eso incluso. En cambio sí era muy necesario para nosotros como una imposición afirmar que éramos o no queríamos ser mexicanistas. Y yo lo encontré ocioso. Muy ocioso, lo encontré como una pérdida de tiempo y en cambio pude... a mí para reivindicar una identidad individual.

YS: Es un tema que me preocupa. No creo que este tipo de prácticas (objetuales) sean exclusivas de un lugar y de un momento. Lo que me produce muchas preguntas es que pienso que la forma en que se han hecho este tipo de prácticas y obras tienen que ver con formas de hacer desde la artesanía, desde las cosas que se hacen en la calle, desde el pasado prehispánico, desde la manera en que la gente se arregla la vida con lo que tiene a la mano. Siento que la manera en como se hace aquí es característica.

ACV: Lo mexicano en realidad es una entelequia inventada. Hablando de lo prehispánico, yo hablaría de los mayas, los purépechas, los yaquis, son ciento treinta y tantas culturas. Ninguno se llamaba mexicano a sí mismo. Y yo siento que ahora hablar de lo ancestral es muy complicado. Yo hablo de lo que a mí me corresponde. Mis antepasados de la familia paterna son purépechas y del lado materno son ñañú, son otomís y son tan distintos, tan contradictorios que yo lo encarno. Pero no diría como que hay algo emblemático o particular en la manera de hacer en México porque también hay muchos güeros, hay judíos y ellos no se qué tanto se consideren como parte de esto. Siendo mexicanos, con pasaporte mexicano y con todas las de la ley como tú y como yo. Es como un achatamiento de la realidad que yo creo que en mi caso, en términos del lenguaje creo que me hermanaría muchísimo más con artistas del este de Europa, con coreanos, que con artistas mexicanos. Tengo un diálogo más cercano con Roman Ondak, con Paweł Althamer, que con un montón de artistas mexicanos

de mi generación, a la fecha. Obviamente ha variado en el tiempo, hubo un tiempo en que tenía mucho más cercanía con artistas de aquí, pero ahora en términos de comunicación, de cierto grado de comunión de discurso, como que me puedo identificar más con artistas que nacieron en Polonia, en Seúl, en República Checa, pero tampoco es parte de su discurso hablar de eso, si son checos, coreanos o polacos. Yo he estado en Corea por varias razones recientemente varias veces y encuentro cosas similares, culturalmente somos abismalmente distintos pero los modos de hacer, de resolver, son humanos. Y a lo mejor creo que me gustaría hablar de que no es tanto una cuestión geográfica o cultural lo que genera soluciones de ese tipo, como apropiaciones de objetos o apropiarse de prácticas, de modos particulares, sino situaciones económicas. Yo hablaría más de economía. ¿Qué es lo que lleva a una persona a invadir un terreno que es pinchísimo, horrible, asqueroso, que no hay mas que ratas y víboras y zacate (Es el caso de mis papás) a vivir ahí? La necesidad. Y hay un entorno histórico que tiene que ver con eso. El desarrollo de la economía en México en particular ha llevado a una serie de actitudes, otra vez, concretas. El comercio ambulante, la comida en la calle, cosas que probablemente también se pueden argumentar desde la parte ancestral, a lo mejor el tianguis en las culturas prehispánicas, el trueque, el uso de la calle para la pachanga tiene que ver con cosas ancestrales, prehispánicas, probablemente, yo no lo se. Pero lo que sí creo es que como fruto de la posible adhesión a un desarrollo de la modernidad, de la economía moderna, que es la economía de consumo y en el fracaso de esa aspiración suceden esas prácticas. Eso es como yo lo veo. En el fracaso de la promesa de la modernidad emergen prácticas alternativas que no tienen que ver con el consumo como sucede en Estados Unidos por ejemplo, que sería nuestra referencia en términos de consumo y de modernidad. En México se hablaba de que iba a haber una modernidad, estoy hablando de la postrevolución, cuando se consolidó la idea de la identidad mexicana, justamente con Vasconcelos. Había la promesa, y la promesa de la industria, de la modernidad, del progreso, el cuesta arriba de México. Pero curiosamente la industria nunca llegó y en cambio apareció el petróleo como una Panacea que resolvía todos nuestros problemas. Pero el petróleo tampoco resolvió nada porque había corrupción. El campo se abandonó, la industria muy poco resolvió y a mí me da risa cuando hablan de postmodernidad porque en términos

económicos significaría un contexto postindustrial, después de la industria, y en México nunca hubo industria.

YS: Son categorías que se quisieron apelmazar en México.

ACV: Nos las quisieron vender.

YS: Habría que pensar si esas categorías se pueden leer desde aquí.

ACV: Exactamente. Yo ahí diría que si vamos a una posible lectura. Podemos leer esas categorías, ok, sí las podemos comprender pero no nos las podemos agenciar de esa manera. Yo diría optimistamente, es un argumento que he defendido, que para mí hay una perspectiva optimista en ese fracaso de la promesa de la modernidad y en el fracaso de la promesa de consumo porque nos ha permitido inventar formas alternativas de producción, formas ingeniosas, formas creativas, formas divertidas, formas críticas, sobre todo, ideológicamente al poder, alternativas a la hegemonía económica.

Ese fracaso y ese optimismo lo compartimos con otros puntos del globo de una manera que no nos hermana ni como identidad ni como cultura ni como generación, sino gracias al fracaso de la modernidad podemos compartir prácticas emergentes

YS: Se destapan otras formas de hacer, nexos entre objetos.

ACV: Se hermanan, se hacen vínculos. En el mero norte de Europa, en Islandia, en donde también hay una desigualdad social cabrona o en Nueva Zelanda en donde hay una división radical entre el indígena y el blanco, también. Esos contrastes, esa radicalidad es la que permite, para mí, insisto, afortunadamente, no lo plantearía como un lamento... la violencia la pobreza, la corrupción, la cochinada en la que vivimos cotidianamente en México afortunadamente ha permitido cosas increíbles, fabulosas, que ojalá le pasaran a España y a otros países que han tenido tanta sobreprotección.

YS: Yo creo que va mucho de la mano con permitir que exista una diversidad cultural, este país se creó de una idea de nación...

ACV: ¿Te digo qué compartimos? La pobreza, compartimos la corrupción, la canallada, la traición, eso compartimos.

YS: Ni siquiera los idiomas.

ACV: No. Te puedo jurar que una persona de Tijuana piensa en otro idioma que alguien de Chiapas. Y creo que es una gran fortuna. Insisto, no lo planteo como un lamento sino al contrario, lo veo como un filón riquísimo de oro para la

creación y para generar nuevas maneras de relacionarnos. No solamente con los objetos o con el arte sino entre nosotros. Por ahí es una mina de oro.

Para mí hay algo que es un parteaguas histórico. Igual y es como un chiste porque yo nací en el sesenta y ocho y entonces yo digo siempre que el parteaguas es el sesenta y ocho, esa es una broma, pero obviamente sí hay un parteaguas histórico en la medida en que ese año se fraguó ostentadamente, visiblemente, en el fracaso de la modernidad. El sueño que Díaz Ordaz prometía a la sociedad mexicana de que todos íbamos a tener acceso a la cocina integral, al centro de entretenimiento, a las vacaciones en Disneylandia; las aspiraciones de consumo. Y ahí nos pudimos dar cuenta que no era verdad porque ellos no quisieron, porque querían eso para ellos, no para todos. Y claro que la desigualdad sigue siendo patente. Independientemente de eso, creo que el punto de la pertenencia, es decir, yo nací en el sesenta y ocho, yo nací en la Ciudad de México, soy hijo de indígenas, soy mexicano, es algo que no puedo negar, pero no es un tema de mi trabajo. No está en mi trabajo como un contenido, está en mi trabajo como una situación, es una circunstancia que no estoy dispuesto a negar pero que tampoco creo que sea necesario afirmar. Son esa combinación de elementos, hablando de lo mexicano. Yo soy emblemáticamente mexicano, soy el emblema del fracaso, soy el emblema de la ineficiencia, el emblema de la diversidad indígena y cultural y tengo probablemente un porcentaje de español, algo de negro, muy probablemente algo de judío, algo de árabe. No lo veo como una pérdida de tiempo, pero sí lo veo como algo que está en frente, está en mi cara, en mi actitud, está en mi manera de hacer las cosas, como para ponerme a hablar de eso en mi trabajo.

YS: Pero creo que es importante hablar de por qué no hablar de eso.

ACV: El tiempo que yo di clases a jóvenes que querían ser artistas, que quieren, de repente todavía, como yo, es que muchas cosas que se dan por comprendidas, lo que dices, es importante hablarlo. Yo creo que es importante hablarlo cuando es necesario. Pero cuando pasaba eso en los ochenta con la generación anterior, que por ejemplo a Germán Venegas, que es un artista que yo admiro profundamente, que quiero, que respeto, que para mí es un genio, a él le tocó lidiar con eso, porque es parte de esa generación. Y yo siento que es una gran desgracia que a él le haya tocado esa discusión, porque él es un artista, es indígena y es mexicano y punto. No tiene que andar con bandera de nada.

YS: El término “cotidiano” es muy problemático. ¿Tu apelarías más bien al término “habitual”, “a la mano”?

ACV: Ahí hay un tema largo, obviamente no da pa’ tanto porque justamente está muy tocado que es la nomenclatura del arte, que obviamente no la ponen los artistas, salvo Duchamp, que además inventó su *taxón* para él mismo. Ocioso el que lo usa, *ready-made*. Pero yo creo que la idea del objeto cotidiano es como hablar del azul de Prusia, es como una convención del lenguaje. En realidad, a mí me da lo mismo. Procuro no usar nada, digo “cosas” porque son “cosas”. Más allá de esa discusión sobre la taxonomía o la nomenclatura o el lenguaje convencional del arte, tiene que ver más con modos de ver la realidad. Siento que en el transcurso del tiempo por mi trabajo como escultor, me he ido aproximando cada vez más a una especie de animismo. Entonces las cosas están vivas y las cosas tienen vida. Vida en ese sentido, no solamente están vivas como que tienen textura, no, están vivas. Todo está vivo. Y a lo mejor, tu que sabes de Duchamp, el asunto de la relación entre los objetos y la persona, es que en realidad es el objeto el que escoge a uno. Y hay un acto yo diría sexual entre las cosas y uno, entre las cosas y las cosas. Y cotidianamente uno vive esas relaciones de maneras muy distintas. Con todo, desde el calzón que te pones hasta el vaso con el que tomas el agua, hasta el anillo que te pones. Es decir, todas nuestras relaciones con los objetos son relaciones vivas, son relaciones cálidas. Y hay una opinión de los objetos, y hay una necesidad de los objetos de pertenecer o no a un proyecto artístico. Yo procuro que en mi trabajo haya una participación plena de los objetos en sus opiniones y en sus necesidades y me gustaría afirmar que es posible que existan dentro de un entorno, de un sistema, que es la obra de arte, sin que dejen de ser ellos, sin que haya una transformación radical, sin que haya una alquimia ni una magia donde el artista es un genio, sino que es un poco al revés. Yo soy un elemento constante que tiene una opinión sobre relaciones internas, y eso es muy duchampiano. Yo como me considero más como un voyeur y por ahí me encanta eso, ser alguien que tiene una opinión sobre las relaciones entre los objetos, pero mi opinión no es la más importante ni es la definitiva, por eso es que me cuesta trabajo afirmar o defender una posición comunicativa en mi trabajo, porque no hay un contenido único en mi trabajo, porque varía todo el tiempo. No solamente parte de los objetos sino de quién ve las relaciones entre los objetos,

y hablo de la audiencia del arte. Entonces comparto un poco mi voyeurismo con el que se deje pero en principio con los objetos, y son cosas... La idea del objeto cotidiano habla más para mí como de una, otra vez, como una especie de nomenclatura que tiene que ver con el catálogo de la tienda y para mí no es así. Claro que puedo utilizar cosas que proceden del supermercado o de la fábrica directamente, no uso exclusivamente objetos viejos ni arrugados, ni jodidos ni pinches. También uso cosas nuevas, brillantes, de fábrica. Por eso te digo, creo que hay más para mí, visto de otra manera no animista, más bien económica, que es como una posible relación de cosas en términos económicos de mostrar sistemas que se confrontan: el sistema de lo hecho a mano con el sistema de los materiales orgánicos, con el sistema de los materiales organizados, la herrería, lo producido industrialmente: caos y orden, cálido, frío, macroeconomía, microeconomía, lo hecho a mano contra lo producido masivamente, todos esos diálogos internos.

YS: ¿Y también diálogos macro y micro-políticos?

ACV: Absolutamente. Donde el guarache junto al tenis significan cosas no sólo en términos de su producción sino del contexto en el que se producen políticamente. Ahí regresamos a la discusión de qué es México ahora y cómo funcionan esas prácticas, no solamente como una curiosidad etnográfica, tienen una consecuencia y una causa, que son no solamente económicas sino también son políticas. Yo siempre afirmo que hay una ideología. Creo que a mucha gente no le gusta el uso del lo ideológico. A mi me encanta, porque sí creo que hay una ideología, el seleccionar un objeto o el dejar que el objeto quiera pertenecer a un proyecto a una obra.

YS: Es una ideología, pero también es una autobiografía.

ACV: Yo casi siempre pienso que lo que hago son como autorretratos. Idiosincráticos, plenamente contradictorios, inestables, estúpidos, ineficientes. Yo digo que son cosas, no tengo como un vocabulario salvo el uso de la palabra Autoconstrucción y lo que se deriva son como unos treinta y cuatro conceptos pero es muy reciente como para imaginar como un sistema de combinaciones que es totalmente libre y azaroso. Pero, en términos de “esto es una instalación y no ya una escultura”, para mí es demasiado pedir, en todo caso mi interés va por otro lado.

YS: Ya me contaste un poco cómo creciste, dónde naciste, ¿me puedes contar cómo fue que empezaste a estudiar arte?

ACV: Yo no estudié arte. Dibujaba desde muy chiquito y me gustaban sobre todo las caricaturas políticas. Hay algo importante, que tiene que ver con lo educativo. La circunstancia de estar en una colonia de Autoconstrucción para mis papás, los llevo, no sólo al entorno de la solidaridad y la colaboración entre parientes, vecinos, etc., sino también a un sistema organizativo político: a la lucha por la propiedad de la tierra, a la lucha por los servicios, el agua, la electricidad, el pavimento, la basura, todo. Todo era una lucha constante. Ese fue mi contexto educativo primero, que incluye elementos estéticos que formaron mi identidad en esa parte de mi proceso. La música de protesta de Latinoamérica, salir con los vecinos a hacer mantas a dibujar, a organizar comida para todos. Y hablo de elementos estéticos. Todos esos factores me forjaron. Y entre esos elementos estaba qué tipo de periódico leían mis papás, qué tipo de revistas, qué tipo de libros. Obviamente yo crecí con la caricatura política, y en ese contexto yo quería ser caricaturista y fui caricaturista desde los diez años hasta hace muy poco. Yo siento que mucho de mi trabajo como escultor, como artista, es caricatura todavía de alguna manera, hablando de la etimología plena de la caricatura que es la exageración, caricare, recargar. La caricatura me llevó a estudiar arte para aprender a dibujar como Dios manda, entonces cuando estaba yo en la prepa fui a esas escuelas para ver cual me latía. Y no me latieron porque además yo tenía un espíritu muy aguerrido de izquierda combativa proletaria. “Pinches escuelas burguesas, aquí nada más te enseñan a copiar el cuerpo”. Para entonces en la prepa yo ya publicaba en revistas y en periódicos, caricaturas e historietas. Eso me hacía muy feliz porque además me daba lana, no le pedía lana a mis papás, era muy independiente. En mi arrogancia juvenil decidí no estudiar arte sino estudiar algo que me ayudara a cambiar la educación artística en México. Me metí a estudiar pedagogía, no estudié arte, en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. Entonces obviamente no me sirvió para nada porque la carrera es una cochina y no era mi perfil tampoco. Me eché la carrera de pedagogía y me tomé todas las optativas que pude de todas menos de mi carrera, me metí a las de historia del arte con Teresa del Conde, con Jorge Alberto Manrique, con Alberto Híjar, incluso me iba a la Facultad de Ciencias Políticas a tomar

periodismo con Fernando Benítez y a aprendí mucho. Fue un periodo formativo muy esquizofrénico.

YS: Auto gestionado.

ACV: Autoconstruido, pero inconscientemente. Por la negación de mi carrera y mi perfil. En el año 85 yo ya publicaba profesionalmente, en el año 87 hice mi primer exposición como artista. A los diecinueve, una exposición colectiva. En esa exposición estaban Damián Ortega, los Hermanos Quiñones, Mónica Castillo, toda la gente de La Quiñonera estaba en esa exposición. Fue gracias a esa exposición, porque Damián Ortega también era “monero”, era caricaturista y Damián y yo coincidimos siendo “moneros”, su familia también es de izquierda porque su papá era parte del Partido Comunista entonces, es un actor bastante bueno que se llama Héctor Ortega y entonces Damián le pidió ayuda a un chavo que él conocía que era comunista de las juventudes que era Gabriel Orozco que había ido a estudiar a Madrid un grado, en el Circulo de Bellas Artes. Ahí se actualizó de muchas maneras y ha sido mayor que nosotros y más experimentado, pero poco mayor. Damián se acercó a Gabriel para pedirle consejo de que estudiar si estudiar o como y se empezaron a reunir con Gabriel Curi que estaba en la prepa. Gracias a la exposición en la que estaba con Damián, Gabriel me invitó a su taller y entonces nos reunimos del 87 al 90 y uno todos los viernes. Entonces esa fue mi educación paralela a la facultad. De algún modo yo siento que yo fui muy privilegiado porque tuve la educación formal en la facultad. Lo que sí le agradezco a la pedagogía es que aprendí metodología, epistemología, cosas que de otra manera en una escuela de arte no hubiera logrado. Y además tuve la formación informal del taller de Gabriel. Tuve una formación medio enloquecida y al momento de hacer la tesis no sabía que hacer. Hice una tesina que era sobre Joseph Beuys y el proyecto educativo de Beuys. Pero no estudié arte y de algún modo creo que lo agradezco y en cambio pronto empecé a dar clases. Apenas salí de la facultad empecé a dar clases en San Carlos, en la E.N.A.P. Compartir ese proceso con gente que era de mi edad, que eran mis alumnos para mí fue como retomar la idea de ser artista. Era serio, aunque ya exponía, tomar la discusión histórica del arte revisar teoría del arte en forma para mis clases, fue como una educación postergada.

YS: ¿A propósito de Rancière, qué piensas sobre otras propuestas que tienen que ver con la educación y el arte?

ACV: La parte del contexto político y social en el que crecí fue muy importante, mis padres también han sido católicos toda su vida. Yo también crecí como católico, no soy católico, no creo. Crecí en un entorno particular que son las comunidades eclesiales de base y que se organizaron en mi colonia alrededor de los jesuitas que pusieron las iglesias en la colonia. Y ellos tenían todo el rollo de la teología de la liberación y entre esas cosas Ivan Ilich. De Ivan Ilich creo que mamé inconscientemente a través de la experiencia cotidiana muchísimas cosas. A mi colonia iba cada semana Méndez Arceo o venía por ejemplo muy joven Samuel Ruiz de Chiapas. Venían a compartir esta parte en donde la reflexión sobre la fe no es nada más pedirle a Dios cosas sino urgencias políticas. Hablando de modelos educativos yo creo que por una determinación histórica hablaría de modelos cercanos a Paulo Freire o a Iván Ilich donde es más la desconfianza sobre la institución pero que no es contra de la institución, sino que en todo caso genera alternativas que son no propiamente escolarizadas sino sobre la marcha, a chingadazos. Tu respondes a necesidades y en ese momento aprendes. Es un modo que tiene que ver con ese fracaso de la modernidad.

YS: Con respecto a la educación y el arte, ¿cómo se mezcla la idea del espectador, la pedagogía y el arte en tus obras? ¿hay alguna búsqueda?

ACV: Yo creo que ahí hay algo muy complejo. Normalmente en las exposiciones concretamente hay un acudir al didactismo como a manera de ultranza, como si el espectador fuera idiota. Como darle todas las explicaciones posibles para que no se sienta excluido de un sistema de signos o comunicativo que parece elitista, sobre todo en el arte contemporáneo. Yo siento que ha habido una serie de problemas en términos de ese vínculo con el espectador que tienen que ver con la injusticia. Es decir, con una arrogancia sobre todo del sistema y uno como artista como portador de la institución. Porque el museo no es la institución, uno es la institución, la escuela no es la institución, sino el maestro, el alumno. Pareciera que el sistema excluye al espectador y que no le está dando las herramientas adecuadas para generar un significado. Y yo siento que no es la institución la que da las herramientas. Es un grado demagógico de la contaminación cultural, porque entonces los productos culturales se vuelven imposiciones culturales. Cuando uno habla de elegir un objeto cotidiano e incorporarlo en una obra de arte y que la persona que lo ve lo tenga que concebir como obra de arte también tendría que incluir las herramientas para que el otro

construya su propio proceso. Ese sería el modelo pedagógico en todo caso, que la obra incluya las herramientas para su propia crítica para inestabilizar el contenido, inestabilizar el significado y para generar procesos que probablemente ni tu ni yo nos imaginamos. Y eso enriquece la obra. Cuando me enfrenté a Beuys de un modo amable, porque es una figura histórica, me encontré con la dificultad de que él pretendía que todo mundo leyera su obra del mismo modo y que tenían que tener un bagaje cultural, un vocabulario para poder comprenderlo, y que si no tienes ese bagaje te estás perdiendo el significado. Aparece como que el que está mal es uno como espectador, yo creo que es incorrecto.

YS: Me recuerda a Rancière y a su “Espectador emancipado” y su “Alumno ignorante”.

ACV: Total, a eso iba. Siento que el punto de Beuys en concreto radica en una contradicción, porque aparecería como que tiene algo de populista, como que todo mundo es artista, etc., pero en realidad es bien bien excluyente. Para mi la gran virtud de Duchamp en apuntar al vidrio es que la obra tiene que ser transparente, tiene que ser posible ver a través de la obra. Y no digo que la obra sea invisible, tiene que ser transparente, y ese es, yo creo, el modo en el que el público se puede emancipar. Si uno no procura que la obra sea transparente, si la obra tiene que ser oscura, es decir, que la gente se tenga que preguntar cómo se hace atávicamente, que dicen: ¿qué hay detrás?, ¿por qué no ves lo que hay adelante mejor? Obviamente no es un sistema educativo pero es renunciar a los modos didactistas donde la obra es hermética o cancela su interpretación, tienes que acompañarla de un relato. Me acuerdo de Orozco, José Clemente, que pintó un mural en Estados Unidos y le pidieron un texto que explicara porque no lo entendían, más bien yo creo que no lo querían entender porque era una crítica social. Y él escribió un texto precioso que se llama “Orozco explica”, es un texto donde dice “llegué a tal hora, utilicé un pincel de tal grueso, con una mezcla de agua, tantos colores, tantos pigmentos”... todo el texto es así. Nunca explica nada pero sí explica, porque ¿qué quieres entender? ¿qué te den la comida masticada? Por otro lado, a estas alturas y con el tipo de arte que nosotros hacemos de repente la gente dice: dame un texto porque la gente pregunta. Qué buena onda que pregunte, eso es lo ideal pero no puedes dar una respuesta cerrada y entonces yo escribo textos que son cuentos, son como

relatos pero que no explican la obra pero que acompañan la obra. Son ficciones, mini ficciones, que a mi me divierten mucho porque si los lees junto a la obra se significan entre ellos. Y otra vez, uno se vuelve un *voyeur* de una relación interna.

YS: ¿Qué artistas te han llamado más la atención tanto de México como de fuera?

ACV: ¿En qué momento?

YS: Al principio y ahora.

ACV: Hay un elemento contextual que yo creo que es muy importante que de repente se soslaya porque parece muy obvio. El flujo de la información. En el momento en que nosotros nos reuníamos en el taller de Gabriel del 87 al 91, insisto, no había internet, entonces acceder a un catálogo, a un texto a cualquier cosa de arte contemporáneo era verdaderamente difícil. Algunos de nosotros viajaban más que otros, yo nunca viajé, por ejemplo, nada. Pero Gabriel Kuri iba a Estados Unidos, iba de vacaciones, o Gabriel Orozco mismo, entonces nos traían cosas y de las cosas que veían como muy difícil de tener en las manos siempre me gustó mucho David Hammons y creo que él es un emblema radical del uso de los objetos cotidianos pero también de prácticas cotidianas y de actitudes, siendo negro, gringo, el tipo de arte que hace cómo lo hace, su ideología como artista. Yo lo he admirado y lo admiro muchísimo todavía, desde siempre, desde el principio y hasta hoy día. Es una piedra angular para el arte contemporáneo, desde mi perspectiva. Al mismo tiempo me gustó mucho Bruce Nauman y hay un artista filipino que se llama David Medalla que también me encanta, lo admiro muchísimo. El es más un artista de performance, fue un niño precoz, poeta a los doce años y luego fue fundador de una revista en Londres, *Signals* que era como el medio informativo de los cinetistas, del arte cinético en Londres, con Gustav Metzger, con artistas muy cabrones y era un chavito. Su obra es preciosa, es muy ligera, muy sencilla. Jimie Durham también me gusta mucho, él vivió en México... Me gusta mucho Eva Hesse también desde entonces. Lygia Clark, Oiticica, Andre Cadere. Hay un artista francés que me gusta mucho pero más como por su manera de concebirse él como artista que se llama Robert Filliou, él creo que es muy importante para mí.... muchos artistas. Gabriel obviamente es un artista clave para mí, no solamente en mi formación sino como artista. Cuando lo veo a él claro que lo admiro mucho y lo quiero mucho. También creo que en ese momento, cuando nosotros estábamos

empezando en el taller de Gabriel, Damián, Gabriel Kuri, Jerónimo, que es el Doctor Lakra, y yo, pues no teníamos realmente ninguna aspiración entonces no era como-yo voy a hacer el arte como estos, sino entender como era, y creo que a la fecha seguimos batallando con eso. Pero si, copiando obviamente y copiándonos entre nosotros aprendimos mucho. Por ejemplo me acuerdo que Gabriel Kuri trajo un catálogo de España de Picabia y me acuerdo que a todos nos encantaba Picabia, por guevón, por cínico, era fascinante, un dandy brillante.

YS: ¿Hay materiales a los que recurras más que a otros? ¿Cuáles son?

ACV: No eh, yo creo que por ahí del dos mil, yo estaba decidido a poner a prueba que cualquier material funcione. Era un poco como mi meta. Todo funciona, no hay material que no funcione, todo funciona. Me calló un poco mal que era como catálogo de recursos, era como ¿qué me falta? En la parte de las cualidades de los objetos, la naturaleza de cada cosa, me empezó a demandar otro tipo de cuestionamiento, decía yo que parecía una búsqueda formal y no me gustó. Entonces empecé a probar cancelando las cualidades de los objetos, pintándolos encima. Los empecé a pintar y luego llegó un punto en que pinté todo lo que tenía en mi taller. Yo acumulo mucho, como que guardo cosas de hace años y nunca las uso y de repente las uso con algo nuevo. Tenía tantas cosas que dije- a la chingada todo. Pinte todo todo todo todo de dos colores, cada cosa mitad rosa, mitad verde. Todo todo, no solo los materiales sino mis herramientas, los objetos, mis cosas que usaba cotidianamente.

YS: ¿Eso lo hiciste después de escribir tu texto donde cuentas cómo acumulas objetos en *Round de Sombra*?

ACV: Sí, el texto lo escribí antes del libro, ese texto lo publiqué en 2001, donde habla de que recojo los pelos...Una clasificación, un uso, guardas el bote del yogurt porque puede servir para algo, como tupper. Yo me acuerdo en casa de mis papás que nos bañábamos a jicarazo. Todas esas jicaritas sintéticas las seguí guardando aunque no me bañara a jicarazo. Todo lo que tenía, en dos mil cuatro, que cancelé todo. Hice una exposición en Oaxaca, con todo, mi refri, la mesa que usaba, por ahí debe haber fotos. Ropa, cosas personales, lo único que no pinté fueron mis libros. Estuvo padre, como un ejercicio de cancelación del objeto y de sus cualidades justo como para no incurrir en una cosa formal, de la seducción del objeto. No. Se volvía como: todo es igual. Una democratización del objeto.

YS: ¿Aparte del Taller de los viernes estuviste en otro de los grupos...?

ACV: Lo del Taller de los viernes fue lo más importante, insisto, como una experiencia educativa. Porque no había una iniciativa de nada, ni de hacer exposiciones ni de hacer grupo. No exponíamos casi, sí, pero muy esporádicamente. Fue hasta el 90 y uno que empezamos a exhibir más en el extranjero. En San Antonio, en varias partes, y a viajar. La idea es que formalmente no fui parte mas que del Taller de los Viernes, simultáneamente estaba *El Salón des Aztecas* que era una cosa que organizaba Aldo Flores. Yo era amigo de todos los gringos que vivían en México, de Melanie, de Tommy Glassford, de todos ellos. Ellos eran mayores y exponían mucho, y yo me sentía un chavalillo, que quería ser artista pero no exponía tanto. En el 90 y uno cuando se acabó el Taller de los viernes, porque Gabriel se fue a Nueva York, Gabriel Kurie se fue a Inglaterra, Jerónimo se fue a Berlín, entonces yo empecé a dar clases en la E.N.A.P. y ahí conocí a Abaroa, conocí a Sofía, conocí a Pablo Vargas Lugo, conocí a Daniel Guzmán, conocí a Marco Arce, conocí a un montón de gente increíble y algunos eran mis alumnos. Entonces platicábamos y no estaba el espacio de la escuela para platicar lo suficiente entonces decíamos: nos vemos en tu estudio y ahí platicamos más. Y de repente dijimos un espacio para reunirnos, organizar eventos, invitar más gente. Empezamos a buscar como un garaje, un taller mecánico. Y de repente una amiga de una novia mía de la Ibero nos prestó una casa en Polanco que fue Temístocles 44 y ahí empezamos a reunirnos, a hacer esas discusiones, y surgió más en forma la idea de hacer eventos en público, exposiciones. Damián estuvo ahí también, pero teníamos intereses muy distintos. En el 90 y uno expuse por primera vez individualmente en una galería comercial, en La Galería de Arte Contemporáneo, así se llamaba, ahí exponían Francis, Melanie, Tommy, todos ellos. Fue una galería importante, había una curadora que se llama María Guerra y con ella trabajamos varios de nosotros. Para mí Temístocles no era una necesidad como de plataforma de lanzamiento porque de alguna manera yo ya exponía en la galería y tenía un círculo de gente que me apoyaba, con los que dialogaba y no necesariamente necesitaba un trampolín. Ver que Temístocles que operaba de esa manera para algunos, me decepcionó. Entonces yo dije: Sí está padre pero yo no necesito eso. De repente toda la discusión sobre la obra se olvidó y eran unas discusiones sobre quién va a venir abrirle al curador, quién va a venir a comprar las chelas...y

ya me dio hueva y dejé de participar. Continuó cuatro años. Eduardo siguió, Sofía también, Pablo Vargas Lugo. Pero no me peleé, simplemente me distancié. Había una publicación que se llamaba Casper en donde yo siempre colaboraba, la hacían Damián, Daniel Guzmán, Gabriel Kuri y Luis Felipe Ortega y yo siempre colaboraba, desde fuera. La Panadería también, con Miguel sobre todo, y también pronto me salí. Como que he estado en varias cosas pero realmente en forma en el taller de Gabriel y un poquito más en Temístocles y ya. Para mí lo interesante de esas experiencias, tanto de Temístocles como de La Panadería, como de Casper, es que ha sido experiencias educativas y que de algún modo todos los que participamos ahí crecimos en la colaboración, aprendiendo uno del otro, etc., compartiendo información que no era tan fácil de tener pero que ya luego los objetivos de cada uno de esos proyectos fueron cambiando, como debe ser, y para mí ya no era tan interesante en la medida en que ya no eran experiencias tan educativas.

YS: ¿Ahora das clases?

ACV: No, di clases hasta el 2004, di clases en la Esmeralda sobre todo los últimos cinco años.

YS: ¿Y SOMA?

ACV: No. He dado cursos, bueno, como Studio Visits, conferencias, pero no. Eduardo es el que está ahí. Es como director. Nada, nunca he estado involucrado ahí. Creo que el tiempo en que SOMA existe ha sido un tiempo en el que yo he estado más fuera de México. Y por otro lado no soy muy cercano ni a Yoshua ni a nadie de ellos. A Eduardo sí, pero no he sido requerido.

YS: Aunque ya en tu texto *Round de Sombra* hablas de las artesanías, ¿me puedes hablar de cómo crees que se relacionan las artesanías con estos objetos-cosas que tu utilizas para tus trabajos?

ACV: El punto de la artesanía ha sido clave porque representa un saber acumulado, yo lo experimenté desde mi casa porque mi papá era artesano. Mi papá era un pintor comercial, pintaba paisajes, toreros, y así. Entonces como que yo siempre estuve muy cerca de esos materiales y además mi papá viene de una familia de artesanos de Michoacán. Entonces siempre era normal usar las manos para hacer cosas. En algún momento que tomé conciencia de esto como artista traté de involucra ese saber. Pero también pasaba por ejemplo que mi papá era minusválido, entonces cosas que tenían que ver con los problemas

de mi papá de movilidad, etc., yo los incorporaba en mi obra. Muletas, bastones, ruedas de silla de ruedas, objetos “cotidianos” que se incorporan en una obra de arte, los usaba como cualquier otro objeto. En un momento dado en el 95 que decidí hacer un proyecto con artesanos de Michoacán, de donde era mi papá, de la sierra de la región purépecha de un pueblo que se llama Nahuatzen muy cerca de Pátzcuaro y cerca de Paracho donde hacen las guitarras. En el pueblo de mi papá hacen cobijas, toda la familia de mi papá hace cobijas, son músicos y hacen cobijas. Mi papá también era músico. En el 90 y tres con un tío mío que hace gabanes, hace cobijas, estuve yendo con él a aprender a hacer cobijas. Para mí la conciencia de esta parte es muy importante. Casi siempre la motivación de hacer un proyecto nuevo tiene que ver con el aprendizaje. Yo me lancé con mi tío Miguel a aprender a hacer cobijas, desde agarrar el borrego, cardarlo, quitarle la lana, peinar la lana para hacer hilo, hacer hilo y luego tejer. Mi tío tenía un telar de pedales que había heredado de su abuelo. Hice un proyecto en el novena y tres en una fundación efimerísima que se llamaba Fundación para el arte contemporáneo, hice un proyecto que tenía que ver justamente con eso. Hay un video que hice con Rafael Ortega donde registro todo el proceso de fabricación de la cobija y puse una exposición “El telar”. Del telar salía un manto negro de 25mX1m. que yo hice con mi tío. Para mí era importante en términos económicos mostrar el uso de una máquina preindustrial. La Revolución Industrial de algún modo viene de la máquina de tejer, bueno del Ferrocarril obviamente, pero de la máquina de hacer textiles. Me interesaba mucho que era curiosamente tan cercano a mí en lo familiar, la máquina esa estuvo siempre cuando yo iba a visitar a mi familia a Michoacán. Era un objeto muy “cotidiano”, muy cercano a mí, en su extrañeza o en su peculiaridad, era algo a lo que yo nunca le puse tanta atención.

YS: Está muy asociado con la obra de mujeres artistas, desde Rosemarie Trockel, Silvia Gruner, que hacen cosas con tejidos.

ACV: En el arte contemporáneo tal vez. Curiosamente en la familia, en la cultura de mi papá quienes hacen eso son los hombres, las que hacen el hilo son las mujeres. Dije: siempre lo he tenido en frente, lo voy a aprender y lo voy a mostrar. Hice eso y al mismo tiempo puse un piano de cola chiquito, un piano de cuarto de cola, que me dio la idea de era una máquina que sólo sirve para hacer arte y que es casi igual desde que se inventó.

YS: ¿Una referencia a Joseph Beuys?

ACV: En ese momento sí. Pero también a otros artistas como Ralph Montagnese, por ejemplo, o el mismo Vautier, o artistas de Fluxus. Yo siento que Beuys era en todo caso un copión de todos ellos. Era el piano como objeto artístico, también usado para una cosa que no es música. Era una exposición muy rara, bien grande y la parte del objeto como artesanal mezclado con el objeto contemporáneo, había un video en un monitor chiquito que mostraba el proceso de fabricación de la cobija y el proceso de un performance que hice con el piano, mezclados, editados. Desde entonces me empecé a clavar con eso y luego en el 95 regresé a Michoacán a hacer un proyecto con distintas técnicas artesanales de Michoacán, piedra, cerámica, barro, hasta queso aprendí a hacer. Pero muchos de esos objetos referían a objetos de rehabilitación o de terapia física halando del rollo de mi papá, pero no eran literales sino referencias abstractas que más tenían que ver para mí con el aprendizaje de la técnica y con acercarme a ese saber ancestral de un modo en el que yo incorporaba también los lenguajes contemporáneos del arte.

YS: ¿Quién te enseñó a utilizar todas estas técnicas?

ACV: Tres años estuve haciendo ese proyecto con mi abuela, que era de allá, de ese pueblo, y ella hablaba purépecha. Con ella estuve yendo a distintas comunidades. Lo padre de la artesanía en Michoacán es que hay una especialidad por localidad. Cada lugar produce una artesanía distinta de acuerdo a los recursos que hay en ese lugar. Obvio en Santa Clara del cobre lo que hay es cobre, entonces ahí lo que hacen son cosas de cobre martillado. Hay un lugar, por ejemplo, en la cañada de los once pueblos en donde todos son alfareros, pero hacen cada quién algo distinto. Tiene que ver con la tradición y en un momento dado, con Vasco de Quiroga cuando los españoles llegaron ahí, entendieron que había una tradición desde los purépechas de especialidades técnicas. Entonces lo recuperaron e hicieron escuelas de oficios que se llamaban “hospitales”. Ahí enfatizaron la cosa de los recursos naturales de cada comunidad para fortalecieran esos recursos produciendo objetos que normalmente se intercambiaban en la plaza pública en el trueque. Entonces también me di cuenta de que no sólo había un entorno, un universo, para cada objeto sino también una tradición económica. Que el que vive en el lago va a la

plaza y lleva pescado blanco. Y el que viene de la montaña trae mijo entonces vende escobas y lo intercambia por pescado.

Por ejemplo el que hace molcajetes, que curiosamente los hacen en un pueblo que se llama San José de los Herreros en donde no hacen herrería, hacen piedra, llevan sus molcajetes y los intercambian por cobijas, por ejemplo o por comales de barro que vienen de Huancito o por jarritos de barro. El que tú tienes en la cabeza ahorita lo hacen en un lugar que se llama Santo Tomás. Y lo hacen desde hace muchísimos años. No venden ni producen otra cosa mas que ese jarrito. Me interesó mucho como una especie de desplazamiento cultural hablando de identidad en el que la gente que produce ese jarrito concretamente no toma el atole en las fiestas en ese jarrito sino en un pinche vaso de plástico. Porque para ellos ahora ya significa otra cosa, significa mercancía y el trueque ya no existe. Ellos producen y lo llevan a Laredo, por ejemplo, donde se vende como artesanía y en donde su finalidad no es usarlo sino ponerlo en una vitrina. Heidegger tiene un texto sobre eso, “La técnica”. En el caso de mi experiencia con ese contexto de mi familia, con mi abuelo como intérprete, con toda esta gente que para entrar a su casa era no nada más llegar y decir: enséñeme esto, sino: yo soy tal, mi abuela viene de Nahuatzen, yo soy de la Ciudad de México, yo admiro mucho lo que usted hace, en la casa de mis papás siempre hubo un jarrito, y yo quisiera saber cómo se hace. Entonces- a ver tú tráete unas cervezas. Aprendes que para los purépechas es muy importante llevar un regalo y ellos cuando te vas te dan un regalo. Poco a poco me fui educando pero no tanto en la técnica sino en la costumbre. Las maneras, vamos a decir. El proyecto fue cambiando de un proyecto educativo de la técnica a un proyecto de la costumbre, de lo social, de lo político. Entonces se entiende que la producción no es nada más para vender sino también tiene que ver con que esto se produce en la época que no hay cosecha. Estuvo muy padre, como un aprendizaje integral. Pero eso, te digo, me tomó tres años. Y hubo lugares en donde no pude hacer nada. Aprendí más de la relación social, de la relación humana. Sí hablando del objeto artesanal, o de la producción artesanal en ese contexto cultural tan específico que es el de los purépechas, que no es de los huicholes, tienen otras necesidades, para mí siempre estuvo cargado de lo familiar, de lo personal. Y no nada más como una aproximación etnográfica a una posibilidad creativa o a un elemento productivo para mi trabajo, porque en realidad yo siento

que fue como un gran fracaso. Productivamente. Hice una exposición en la casa de mi abuela allá en el patio, en su huerto. Estuvo muy padre pero para mí los objetos no manifestaban la parte didáctica, no permitían hacer legible ese proceso más complejo que yo veía de verdadera riqueza como el contacto directo con la gente. En Francia también hice un proyecto grande también con artesanos de una región en donde hay mucha artesanía. Estuve seis meses ahí y trabajé con distintos tipos de artesanos en otro proyecto completamente distinto. Mas como una cosa de aprendizaje. Estaba en una región que se llama La Loira. Ahí mi proyecto fue trabajar con artesanos. Pero ahí el contexto es muy distinto, aprendí por ejemplo cosas como sociedades medievales de artesanos que se llaman los *copagnons*, los compañeros que son sectas, no son religiosos, pero son sectas de comunidades de artesanos, como panaderos. Tienen sus rituales, sus ceremonias, tienen sus modos de enseñar. La forma esa vieja del maestros y el aprendiz ahí está manifiesta de un modo precioso, también aprendí muchas otras cosas. Son organizaciones como sindicales, gremiales que se organizaron económicamente para trabajar fuera de los feudos, es decir, para poner ellos sus propias tarifas y para trabajar por su cuenta y no ser esclavos de un señor feudal. Desde entonces existen como sociedades organizadas que tienen escuelas de oficios en toda Europa. Aprendí de ese sistema y de esa estructura social que naturalmente tiene razones políticas y económicas muy distintas que las de la artesanía en México o al menos de la artesanía en la meseta purépecha que es la que yo conozco. Ha sido mi vínculo con la artesanía ha sido muy local en ese sentido, pero siempre en términos de aprendizaje.

YS: ¿Cómo lo vincularías con las cosas que están en tus trabajos?

ACV: Yo creo que para mí implicaría un reconocimiento de una igualdad, de un estatus homogéneo en un sentido democrático de las cosas en la realidad. El pan es tan digno como yo.

YS: ¿Y por eso los objetos rosas y verdes?

ACV: Un poco sí, para matar esa jerarquización del objeto precioso al objeto oxidado, es más como todos somos iguales, pero con una aspiración que no quiere cancelar la naturaleza del objeto sino reconocer señalando por cancelación. Cuando ves los objetos pintados de rosa y verde reconoces qué es, reconoces su textura, de dónde viene, cómo está hecho pero perdió su pátina original porque todos son iguales. Hice esa instalación en el 2005, 2004, justo

antes de irme a Francia con todos los objetos cancelados. Esa instalación, era una espiral de objetos en el piso, todos verde y rosa y muchos eran artesanales, había herramientas, mandíbulas de tiburón, guitarrones, cornetas, el refri, todo, esa hermandad de todos los objetos es algo que me interesa mucho y creo que en probar que puede aprender uno hacer un objeto a mano es como una curiosidad mía con una voluntad de seguir aprendiendo pero al mismo de probar que todos los objetos son iguales de alguna manera en su diferencia política y económica.

YS: Ahí rompes el plexo de referencias que se considera habitual, haces evidente que es un constructo de nuestra mirada. ¿Me puedes contar de tus proyectos actuales, de Documenta, de tu obra del ECO, de lo que vas a hacer en el Walker Art Center?

ACV: En Documenta hice un proyecto que tenía que ver con mi cuestionamiento de los sistemas económicos que permean la producción artística. Yo había pensado que las ultimas exposiciones que he visto, como La Bienal de Venecia, esas grandes exposiciones, como que siempre hay una proliferación de recursos, como que pareciera que para hacer una obra de arte ahora necesitas muchísima lana. Entonces yo quería generar para mi mismo un proyecto que fuer alternativo a esos modos de producción, no en contra de esos modos de producción, sino probar, tantear para mí la capacidad de generar un proyecto sin recursos. Entonces fue el planteamiento que yo les hice a la gente de la Documenta, a las curadoras, es decir no gastar dinero mas que en mi transporte, hospedaje y en mi comida no en la producción de arte en sí misma. Entonces yo me inventé un sistema de todo lo que he escrito y de todo lo que he pensado y de mis cuadernos de notas estuve subrayando buscando constantes. Entonces recuperé treinta y cuatro conceptos incluyendo la autoconstrucción, la inestabilidad, la contradicción, la ineficiencia, pero también la colaboración, el festejo, el trabajo como se concibe en la autoconstrucción que es medio pachanga. Con un juego de palitos chinos a cada palito le asigné un color y un concepto de esos, entonces yo salía a la calle en Kassel y en donde decía –aquí está padre-, un lugar perfectamente anónimo donde no hubiera ningún atractivo de ningún tipo o nada en especial, buscando la pura indiferencia como diría Duchamp, tiraba los palitos, entonces los recogía hasta dejar dos, tratando de jugar el juego, eso me generaba una combinación de conceptos, dos palitos de

dos colores, de un color y otro, dos conceptos, inestable y contradictorio. Con los materiales que hubiera ahí alrededor, generaba una obra inestable y contradictoria y le tomaba foto. La idea es hacer un libro con todos esos. Pero en un momento dado mientras hacía las obras o el proyecto, que era salir diario a la calle , etc., me dio una especie de paranoia y decidí no tomar fotos de lo que hiciera porque pensaba que estaba haciendo un juego de eficiencia otra vez, como hacer la tarea y comprobar que había hecho lo que había prometido. Entonces dije-no voy a tomar ni madres de fotos, voy a hacer lo que tengo que hacer y va a quedar como una cosa que solamente ve el que pase por ahí y yo, incluyendo el árbol y el perro y la otra cosa. Decidí llevarlo a un territorio en donde no hay nada pero tengo que hacer un libro, entonces ahora justo ahora estoy en la encrucijada de cómo hacer ese libro sin haber hecho la tarea, sin cumplir, tengo fotos de lo que hice pero no de todo. De repente lo que hice fue empezar tomar fotos de esos entornos vacíos como lugares donde pudo pasar algo. Lo que quiero es hacer el libro con los dos conceptos en un lado y el lugar de tal manera que quien vea el libro construya la obra, pero es una idea. Ha sido un reto padrísimo pero también ha sido como muy estéril.

YS: ¿La combinación que no registraste cómo la vas a narrar?

ACV: Pues mira tengo que presentar un texto en donde diga un poco lo que te digo pero tampoco como un manual de uso. Que el mecanismo sea independiente de lo que yo podría decir. Llegué al punto cero de mi chamba y al mismo tiempo me abrió para otros lados, el juego ese de conceptos me encantó como método.

YS: ¿Esos conceptos los tienes publicados?

ACV: Sí, porque me entrevistaron para un par de revistas entonces ahí saqué la guía de colores. Pasó algo muy padre, fui a comprar la pintura, treinta y cuatro colores, botes de pintura, llegué a la tienda y empecé a escoger, entonces empecé a ver que en el catálogo de Comex cada color tiene un nombre. Entonces por decir el que yo había designado como contradictorio en Comex se llama reguilete, empecé a mezclar ya no sólo mis conceptos sino también los del catálogo de Comex. Tengo que hacer un reguilete contradictorio y obviamente eso se dispara al infinito porque hice un juego con niños en Kassel durante Documenta donde les expliqué mi juego, yo juego así para hacer obras de arte. Pues ahora ustedes me dicen que le ponemos a cada color. Unos decían las

arañas, los piratas, deslizarme en el agua, entonces la idea hacer un juego con los niños y que ellos hicieran un dibujo a partir de las combinaciones de conceptos. Una araña que se desliza en el agua, eran dibujos colaborativos entre tres o cuatro niños y es una herramienta que se dispara al infinito. Me encantó que eso lo puedo usar ahora para cualquier obra. Tiro los palitos y con eso hago una cosa ¿cómo? Quién sabe. Hay un tirar los dados pero a partir de conceptos míos de mi experiencia que en un momento se atomizan, se diluyen en el uso interpretativo. Ya lo que ves como producto artístico, no importa, no tiene nada que ver con su proceso. Se independiza, se hace libre.

YS: ¿Lo has aplicado a otras obras?

ACV: Sí, en Corea, para la Bienal de HuanYu. Fui a vivir a una casa abandonada y decidí usar sólo los materiales que había en la casa, una casa que ha sido usada por mucha gente en distintos tiempos, entonces veías las capas de experiencia y de uso y de abandono, de destrucción, transformación. Como una Autoconstrucción a la inversa. Apliqué esos conceptos, esas combinaciones, para hacer obras nuevas con materiales de la casa y de eso también estamos haciendo otro libro.

YS: ¿Y las cosas nuevas que generaste en donde están?

ACV: Bueno unas las mostré en ARCO y otras las voy a mostrar aquí espero pronto. Pero de eso vamos a sacar un libro en Corea de la casa como estaba cuando llegué y de las cosas que hice y el espacio de la casa lo usé para reuniones con gente de la ciudad para yo aprender de ellos sobre la historia, las tradiciones, la cultura. El libro va a incluir esas entrevistas. Durante el tiempo que estuvo la bienal quedaron esculturas como exposición en la casa. Yo le di esas obras a dos galerías, a mi galería de México y a mi galería de París. Mi galería de París decidió mostrar eso en ARCO. Independiza al proyecto del contexto, lo libera de si Corea, si la casa, dónde cómo y se vuelven esculturas en un contexto duro, gacho, comercial, especulativo como es una feria de arte, entonces también me interesaba mucho ver de qué manera las esculturas sobrevivían a mí, cómo pueden ser ellas a pesar de mí. Fui a instalarlas y fue muy padre ver que son cosas, que siguen siendo ellas mismas a pesar de mí y que volverlas a colocar ahí les da una vida nueva, pero por ellas mismas, como que ellas se defienden muy bien y afortunadamente ahora en cualquier contexto. Es material que recuperé de una casa destruida o semi-destruida. Pero creo que dan mucha

fe de su vida, de la vida que han tenido como cosas, hablan y se expresan muy bien. Está el relato pero el relato se vuelve trivial.

YS: ¿Y esta obra cómo se llama?

ACV: El proyecto se llamaba *Autoconstruction the thinkers workshop, free advice behind the cinema*. Era ese recibir yo asesoría de la gente local, cada uno de los objetos, de esculturas que produce, tienen estos nombres que son combinaciones de dos conceptos. La del ECO es la segunda de una serie nueva que estoy haciendo que se llama "Autodestrucción". La primera fue en Los Ángeles en noviembre y mi intención es abundar en la idea de la identidad más como una perspectiva entrópica, otra vez, cálido, frío, pero simultáneo. Crear, implica destruir, esta cosa como de lugar común de que hay un desarrollo de la configuración del ser en el que uno deja de ser uno mismo para ser otro cotidianamente. De algún modo te recreas, de algún modo es un círculo zen en donde no tienes que ser otro para cambiar tu identidad, lo que importa es el proceso. Me interesaba mucho la parte de destrucción que está en nuestra naturaleza y en la naturaleza en donde el árbol para obtener la luz se trepa sobre los otros árboles y los mate, la banqueta se quiebra, el pájaro viene y se traga a los animalitos, hay una violencia inherente pero que no es en sí misma moral o inmoral sino que es parte de un proceso que nunca acaba. Me interesaba esa parte de la Autodestrucción en lo humano. Me gustó la idea de generar relatos que son ficciones que describen esos procesos autodestructivos voluntariamente o no autodestructivos, donde la identidad sufre una transformación. He estado escogiendo sujetos y personajes que en un contexto específico sufren una transformación que no se acaba. Escribí un par de cuentos. Para la exposición de Los Ángeles escribí un cuento sobre un personaje que es un músico del pueblo de mi papá, viene de una familia indígena, viaja y se transforma al viajar y al mismo tiempo al transformarse se destruye y entonces utilicé el contexto para apoyarme en una investigación monográfica de ese periodo que es el periodo de la segunda guerra mundial y relacionado de un modo u otro con una manera de vestirse, el de los pachucos. Entonces hice una investigación sobre los pachucos y la música de los pachucos, de dónde vienen su relaciones y referencias en su contexto. Entonces el personaje toca puntos geográficos y narra una historia. Para las esculturas que hice en Los Ángeles, que también usé la galería como un taller, pedí que me consiguieran materiales

de demolición, hablando de destruir la arquitectura. Les pedí varillas de demolición y con eso construí unas esculturas como estructuras sobre las cuales utilizaba otros materiales que refieren al pachuco, la tela, cadenas, plumas y también utilicé cecina que cuelga de las estructuras, como hablando de la carne, nuestra carne. Parece tela, mi intención era que colgara como la tela. Son esculturas bien abstractas no refieren para nada al texto, entonces se acompañan igual. Ahora en El Eco, es la segunda parte de “Autodestrucción” y dialogando con el curador me inventé un personaje que es su abuelo que era un zapatero de Guadalajara. La historia es medio real como la de Los Ángeles, era un tío músico hermano de mi papá, acá era el curador de David Miranda pero yo procuro que toquen lo que a mi me interesa. En el caso del cuento que escribí para El Eco el personaje cuenta la historia de un migrante que viene a la Ciudad de México y cuenta una situación concreta, justamente esta crisis de la promesa de consumo. Es una historia narrada como un cuento, no es un texto de economía política. Y también ahí lo que utilicé fue material de demolición pero de la casa donde voy a vivir. Le pedí a los albañiles que me guardaran lo que consideraran. Ellos me guardaron varias bigas, fierro, piedra, tabiques, cosas, ventanas completas. Yo no seleccioné nada, ellos lo seleccionaron. Y lo llevé al museo, el material de demolición, y con eso construí la escultura que está ahorita, a ciegas, digamos. Conocía el lugar, el material y llegué ahí a improvisar. La escultura que está ahí está improvisada y se acompaña con el cuento del abuelo de mi amigo David. Quiero hacer varias exposiciones que se llamen así, “Autodestrucción”. Voy a hacer otra “Autodestrucción” en Berlín y otra “Autodestrucción” en París y otra en Londres. En septiembre, octubre y año que entra. Me gusta la idea, como lo que uno se pone, la ropa como un factor de identidad que en realidad es un disfraz que identifica culturalmente. Ese pequeño twist de lo económico local afecta la apropiación de una práctica, que es la moda por ejemplo que no son apropiaciones ingenuas, eso me late mucho, por eso lo del pachuco. Va por ahí. Lo del Walker es la exposición más grande que yo creo que voy a tener en mucho tiempo porque reúne todo lo que he llamado “Autoconstrucción” Son como una siete exposiciones completas, me late pensar que una escultura mía es un apilamiento de cosas y la exposición es un apilamiento de exposiciones.

Entrevista a Sofía Táboas

Realizada por la autora, Ciudad de México, 20 de febrero de 2013.

YS: ¿Crees que en tu trabajo está o ha estado presente la recuperación de objetos y/o prácticas cotidianos.

ST: Sí, yo creo que tal vez porque mi formación es pictórica, mi primer acercamiento como a lo que podría ser espacial o escultórico, o una retención que ya no fuera tan bidimensional, fue justamente acercarme a lo inmediato que tenía a la mano, que es básicamente el objeto y un poco lo que se te atraviesa en la vida cotidiana o en el camino y creo que eso me permitió puentear desde la pintura hacia otro plano de entender la realidad.

YS: ¿Hacías pintura?

ST: Yo hacía pintura, bueno, yo estudié pintura originalmente en la escuela.

YS: ¿En dónde?

ST: En la ENAP. Porque tenías que decidir. Por ejemplo, Eduardo estudió escultura y hay gente que solo se clava en foto o en gráfica y yo en realidad solo tomé taller de pintura. Digamos que formalmente, desde el punto académico, mi conocimiento era de ese plano, pictórico.

YS: ¿Está muy separada una rama de la otra?

ST: No se ahora pero en ese momento sí. O sea, tu podías tomar talleres de varias disciplinas, sin embargo, por ejemplo yo nunca tomé escultura porque la clase de introducción a la escultura era abominable, entonces como que tenía que cursar un año haciendo en barro a la modelo. Para mi era ocioso, entonces tal vez debía haberme aguantado para llegar al punto B, pero bueno, lo cierto es que no lo hice, entonces cuando salí de la escuela lo primero que hice fue dejar de pintar y empezar a involucrarme con el objeto porque era la forma fácil de manipular o tratar de entender un volumen. No se trataba de construirlo yo sino encontrarlo y ver cómo podía yo trabajar con eso.

YS: ¿Qué término crees que sería adecuado emplear si no es “lo cotidiano”? Yo se que es un término problemático, pero, ¿“habitual”, “cotidiano”?...

ST: Yo diría familiar. Finalmente lo que es cotidiano para ti no necesariamente es cotidiano para mí.

YS: Y lo familiar tampoco...

ST: Y lo familiar tampoco, en realidad es un dilema. Yo creo que tiene que ver con lo que en la vida práctica nos rodea, lo común que nos rodea y que de alguna forma es mucho más repetitivo en ciertos contextos. Algo que te rodea más si vives en México, te rodea otra cosa más si vives en Berlín. Entonces creo que tiene que ver más con los comunes destacados, digamos, del contexto. A eso le llamaría yo “familiar”. Como que si comes *hotdogs* y que en las calles solo venden en todas las esquinas *hotdogs*, bueno probablemente sea ahí familiar y no sea familiar en otro lugar, es por dar un ejemplo tonto. Lo que pasaba en México en los 90s, tal vez todos estábamos viendo un poco o un mucho el Centro Histórico. No necesariamente los extranjeros que llegaron a México solamente, sino también mi generación.

YS: ¿Tu eres de la misma generación que Melanie Smith, Silvia Gruner...?

ST: Ellas son más grandes, yo soy de la generación de Eduardo, de Pablo Vargas Lugo, de Abraham Cruzvillegas. Damián es un poquito más grande pero está cercano a nuestra generación.

YS: ¿Cómo fue que decidiste a estudiar arte?

ST: Estudié aquí, estudié en el Madrid, mi padre es español, mi madre es mexicana y en realidad tenía ciertos antecedentes de la arquitectura en la familia y tal vez por la presión de mi padre no estudié arquitectura. Y el arte era como algo que toda la vida te está cerrando el ojo pero no le quieres hacer caso porque todo el mundo te dice que es una locura, porque te vas a morir de hambre, y sobre todo un padre que se dedica al comercio. Tal vez también un poco gracias a eso lo estudié, como un poco en rebeldía con mi padre, no se, y me metí a la E.N.A.P., y al siguiente ciclo escolar cuando, en teoría yo puse como segunda opción arte y la primera era arquitectura pero estaba tan saturada que finalmente caí donde tenía que caer y cuando podía hacer el cambio yo ya no quería saber nada de la arquitectura. Así fue como empecé.

YS: ¿Cuándo fue que empezaste a tomar objetos o aspectos familiares?, ¿cuándo saliste de la carrera?, ¿en la carrera?

ST: La verdad es que cuando salí. Justo saliendo yo tenía mucho terror, en la UNAM hay mucha gente que vive ahí forever y que en el caso del arte, como tienes un taller ahí a tu disponibilidad, hay mucha gente que se queda no se cuánto tiempo más. A mi me daba terror la idea de anquilosarme en la escuela y lo primero que hice fue rentar un taller y en teoría ponerme a trabajar, pero al

mismo tiempo tenía esa inquietud sobre la escultura; ahora lo veo de una manera más clara, era esa preocupación por lo espacial y que no era tan razonada en ese momento y creo que por ahí fue que me empecé a involucrar con los objetos y dejar de pintar, pero fue justo como dejar la escuela, tener el taller, y entonces...

YS: ¿Cuántos años tenías?

ST: 23

YS: ¿Qué momentos crees que son y han sido importantes en tu carrera tanto de México como de fuera? Momentos, artistas, instituciones, grupos...

ST: ¿En mi carrera o en el espectro México?

YS: Qué te hallan influenciado a tí.

ST: Yo creo que en la escuela tomar clase con Guillermo Santamarina. Fuera de la escuela yo creo que el coincidir con un grupo de gente que definitivamente creo que para todos fue como una escuela, Temístocles. Creo que mucho de la deficiencia que tuvo la E.N.A.P. en nuestra formación, la trató de llenar Temístocles. Finalmente ahí tuvimos que aprender solos a tratar de entender los textos, a tratar de ser críticos, a montar una exposición, a curarla, a administrar. Creo que cubrimos muchos frentes que la escuela no nos había ofrecido. En ese sentido para mi Temístocles, que desde luego si para varios fue como una especie de trampolín, vitrina, no se como llamarle, que de alguna forma cimentó la carrera de varios de nosotros, sí creo que en especial formó una manera de hacer y de ver y de construir. Para mí fue, en la formación, fundamental Temístocles.

YS: ¿Cómo empezó?

ST: Yo conocí en la escuela primero...aunque soy de la misma edad que Pablo y Eduardo, por ejemplo, y Abraham, no se por qué iba un año delante de ellos y yo conocí a Pablo en un taller experimental de grabado y así conocí a Eduardo y a Abraham y por alguna razón estuve trabajando con un artista en el centro, y conocí a Thomas Glassford, al "eurotrash", que le decían, porque tenía que ver con los gringos y los ingleses. Entonces como por dos lados, por un lado yo conocí a estos extranjeros porque estaba de alguna forma trabajando ahí con alguien y al mismo tiempo ellos, Abraham creo que era el que conocía a algunos. Bueno, de alguna forma coincidimos y empezamos a hacernos amigos algunos de nosotros, nos veíamos en casa de Diego Gutiérrez, como para ver el trabajo

y discutir sobre lo que cada uno hacía. Y luego yo tenía un taller en la Nápoles, y entonces luego nos reuníamos en mi taller porque nadie tenía taller y luego después de mi taller, Abraham conocía, porque andaba con una chava que era amiga de Aidee Roviroso, que se llamaba Virginia que era bailarina pero estudiaba arte en la Ibero, en fin, eran amigas y por alguna razón conoció a Abraham y le dijo-Yo tengo una casa abandonada en Polanco, si quieres úsala: Un poco como que le contó y entonces pues ya que teníamos la casa nos parecía necesario...ahí empezaron los problemas... entonces estaba cierto grupo de gente que eramos los mismos pero entonces dijimos -¿Por qué no invitamos a más gente?-entonces invitamos a otras personas, como Jose Miguel González Casanova, que le daba clases a algunos de ellos, a mi no, de hecho nunca, Rosario García Crespo, que era como su mujer, García Correa que no se ni por qué lo conocimos, varias gentes, y entonces ya teniendo la casa, limpiamos esa casa que era un asco absoluto y dijimos bueno ya que tenemos la casa, hay que venir a discutir sobre el trabajo o enseñar lo que hacemos en tanto espacio...pues como que deberíamos hacer algo más con la casa. No queríamos usarla de taller porque pensamos en ese momento que iba a causar justamente problemas. Dijimos: ¿por qué no hacemos expos y también invitamos gente de fuera, a participar en las expos, cosa que hicimos? Un poco la política fue curarlas nosotros y no siempre incluirnos todos nosotros sino incluir también gente que no era de Temístocles. Mucho más adelante se integró temporalmente Melanie, Daniela Rosell, la misma Aidee, a formar parte, a gestionar, a acomodar los papeles de lo de la beca, a tratar pues estar. Ya para ese momento como que finalmente caminaba. Te puedo decir que el contexto, de alguna forma inconscientes, sí nos gustaba hacer lo que hacíamos, sí había pasión por lo que hacíamos, no había un mercado del arte, ni expectativa de que lo hubiera, cuando terminaban las expos y tiraba mis obras, ni siquiera las guardaba. No tomábamos buenas fotos en general, toda la documentación en esa época era poca, no se, no estábamos pensando como un poco ahora en “mi carrera”, en “qué voy a pedir”. No había un panorama de ese tipo, era un poco inconsciente, era un poco como: si veía la gente, qué bueno y si no, qué bueno. No era como-que venga tal curador a ver la obra, no era una preocupación.

YS: ¿Tu crees que ahora los jóvenes artistas están más preocupados por eso (Vender, exponer)?

ST: Sí

YS: ¿Y por qué crees que haya pasado ese cambio tan radical?

ST: Bueno yo creo que hubo varias situaciones que sucedieron, entre ellas un acercamiento al arte contemporáneo, tal vez por el museo que había en Televisa de arte contemporáneo, empezó a familiarizar un poco a cierto público, y colecciones importantes que desde luego fueron un parte aguas, que fue Júmex. Entonces definitivamente el contexto cambió, mucha gente empezó a coleccionar de una manera diferente y otra a coquetear con el coleccionismo y sobre todo tal vez yo creo que también por ejemplo Gabriel Orozco. Creo que el hecho de que a Gabriel le fuera muy bien hizo que la gente pensara: ah, ok, existe México y debería haber más artistas allí si este hombre es mexicano. Obviamente eso hizo voltear la mirada a México. Yo creo que también es un factor que desde luego marca una diferencia que hace que la gente se acerque y venga y que también por otro lado es una ciudad estimulante dentro de su caos y su disfuncionalidad y todos los peros que tiene, que finalmente son capitalizables en el arte.

YS: ¿Tu estarías de acuerdo en hablar de que en ese momento hubo un auge de trabajar, como tu dices con “lo familiar”? ¿Podríamos hablar de un auge en ese momento?

ST: Yo creo que sí. Por un lado estaban estos artistas extranjeros como un poco con una mirada turística sobre el centro y sobre el D.F. y sobre el tianguis, pero no privativa de ellos. Sí era un interés en el aire que también mi generación tenía.

YS: ¿Los mexicanos?

ST: Sí.

YS: ¿Tu crees que ahora los artistas más jóvenes siguen con esta pasión por lo familiar o eso ya se está perdiendo?

ST: Yo siento que en ese momento, tal vez de una manera inconsciente, era un poco irrespetuoso. Hacer arte con eso era un poco irreverente, un poco rebelde, un poco adolescente incluso. Porque finalmente la generación anterior estaba pintando y estaba haciendo cosas matéricas que tenían que ver con el expresionismo alemán y con otras cosas. No nos interesaba el folklore pero sí lo Pop. Y creo que eso Pop era lo que nos hacía acercarnos justamente a lo que había en la calle, a lo barato, a lo kitsch, sin caer en lo mexicano y mexicanista. Y creo que ahora es como una prueba superada. Siento que eso ahora es tal

vez demasiado familiar. En ese momento me acuerdo que estuvo la exposición de *Acné* en el MAM y era un escándalo, era un escándalo que esas cochinas de tres pesos estuvieran en un museo como el MAM y un poco Teresa del Conde se lavaba las manos en la presentación como diciendo: Bueno, este es el proyecto de Patrick Charpenel y Carlos Ashida, yo no tuve nada que ver. Yo me acuerdo incluso de los museógrafos con muy mala gana y con mucho cuesta-arriba ayudándonos a montar las piezas. Casi diciendo: ¿qué es esto?, ¿cómo se atreven? Y fue una expo de mucho éxito pero yo creo que para gente joven, como de decir: wow no mames eso está en el museo y que ahora lo ves y es como-claro pues sí.

YS: Es recurrente...

ST: Sí, es un lugar común.

YS: Hay muchos, pero en ese momento ya habían pasado muchas cosas en el mundo, ¿no?

ST: Por supuesto, pero también piensa que en ese momento no había internet. Los que viajábamos o viajaban, traías un libro, lo compartías casi como un tesoro, casi solo lo vamos a ver nosotros y ahora si tu te das cuenta tal vez el mundo es más regular en un sentido, justamente porque cualquiera está sentado en su cama y tienes lo que quieras, con esa facilidad de acceder a la misma información. Claro que ahora más bien lo que habría que yo una vez les decía a unos chavos de Aguascalientes que justamente ellos estaban como en la periferia de una forma, no están el D.F., están en casa de la tostada, entonces nadie venía a verlos: ustedes hagan que la gente venga a verlos. Y la única forma es hacer como justamente grande esa diferencia que tienen ustedes, creo que justo ahora que todo es tan genérico o tan familiar para todos. Entonces un poco tiene que ver con las pequeñas diferencias que aún tienen ciertos lugares, es lo que hay que sublimar de alguna manera.

YS: Hay ahí un intersticio entre lo global, lo local, lo inmediato, lo personal, no se qué es exactamente y no quiero caer en el nacionalismo, ni en que todo es lo mismo.

ST: No, pero yo creo que tiene que ver justamente con el contexto próximo. Como decir bueno sí, no es lo mismo que Damián tenga su estudio en Tlalpan a que lo tuviera en La Condesa. Y así de sencillo es ese contexto y sabes que, no se, que conoció a Isadora ahí en Tlalpan paseando al perro, hay una serie de

anécdotas o situaciones que estructuran o conforman ese contexto próximo, primer contexto, le llamaría yo y luego vendría como el contexto de la ciudad, el contexto del país. Como que hay muchas capas y hay que buscar en las primeras capas para encontrar justamente esos matices que hacen brillar de una u otra forma lo que probablemente sea lo mismo.

YS: Y de lo que me he estado dando cuenta, y por eso te hago preguntas que tal vez ya son muy trilladas, es que es súper enriquecedor el hecho de que tu me lo cuentes, por más que haya un escrito de Aideé Rovirosa o uno de Cuauhtémoc Medina. Justo ahí están las diferencias, en la narración de los artistas que nos cuenta sobre ese momento o el momento que están viviendo.

ST: Claro, yo he leído el libro de Discrepancias y digo: ¿te cae?, ¿te cae que te atreves a afirmar eso? ¡Tu ni fuiste! Digo, hablo por ejemplo de Cuauhtémoc. Cuando por ejemplo Cuauhtémoc u Olivier, que en paz descanse, eran de los que no les gustaba ir a Temístocles, pero ahora es una maravilla.

YS: ¿Por qué no les gustaba?

ST: Pues tal vez tenían justamente ese escepticismo como todo el público en general, entonces ahora pues les parece una maravilla y en ese momento iban pero con pinzas o a criticar. No fluyeron suavemente, digamos.

YS: Se que mucha gente ha trabajado este tema, y lo está trabajando, para mí es como necesario hacer revisiones y me parece importante y con los artistas y dejar de ir al libro de *La Era de la Discrepancia* o de *Acné*, etc. Y estar aquí platicando contigo, porque es ahí donde se empieza a hacer una nueva historia de lo que supuestamente ya pasó y que está en la narración. Fue un momento tan importante que sigue vigente y se abrieron muchas posibilidades para los artistas de hoy.

ST: Yo lo que le digo a mis alumnos es que en realidad nosotros, todo mundo, iba a Temístocles porque no había nada, ¿a dónde ir? No quiero quitarle méritos a Temístocles pero la verdad es que yo siento que ahora la tienen más dura porque hay más competencia, hay más artistas, todos miran la misma información, poco a poco tienen como la misma familiaridad o buscan la misma familiaridad y bueno si no buscan, lo que tu dices, esas pequeñas diferencias, pues no van a notarse porque todo se ve igual.

YS: Si todos leemos el mismo libro, citas el mismo párrafo...

ST: Pues sí, lees el mismo libro, compras la misma ropa, oyes la misma música, vas a las mismas expos.

YS: ¿Tu crees que en este momento los artistas ya no crean espacios como se hacía en los noventa?

ST: No, yo creo que la generación de espacios era una necesidad. En realidad nosotros cuando llegamos al museo no lo buscamos, alguien nos dijo: los vamos a llevar ahí. Y la respuesta fue. ah, ok. Pero en realidad nosotros no teníamos expectativa y sin embargo ese ejercicio de exponer... yo creo que fue un poquito inconsciente todo y después nos dimos cuenta de lo capitalizable que podía ser, pero no en un principio. Y no había a donde ir, dónde exponer, dónde mostrar el trabajo. Ahora la verdad que con la mano en la cintura cualquiera consigue donde exponer, cualquiera. Y si no, abres tu casa y se acabó, y haces la invitación y ya. No necesitas nada.

YS: Como lo es SOMA, ¿tu crees que existen muchos espacios de crítica y reflexión?

ST: NO. Yo creo a lo mejor que va a ser una respuesta natural a la inercia que vive la sociedad actual. Volver a lo orgánico es un poco que volvamos a encontrar, lo que tu estás buscando, esas diferencias que hacen que la misma historia que se ha contado veinte veces la puedas contar de una manera distinta.

YS: Desde muchas voces...

ST: Sí, pero esas muchas voces harán que tu historia sea distinta. Creo que a lo mejor a la larga es algo que se acabará haciendo, justamente al revés tratar de motivar esas diferencias.

YS: Esta pregunta es un poco confusa...¿tu crees que la pobreza y la carencia de recursos tienen que ver con la manera en que los artistas han retomado los objetos familiares para crear sus obras?

ST: Sí claro. Yo creo que incluso desde el hecho cómo ves que la gente utiliza ciertos materiales o apuntala sus propios negocios o sus propias dinámicas de sobrevivencia, son como de alguna forma inspiraciones para los artistas. Esa forma inmediata de coger el objeto que tengo cerca también es una manera de hacer eso pero tal vez tratándolo de hacer de una forma más personal, sin embargo, creo que uno no es ciego a las maneras de resolver de la gente en la vida cotidiana. Desde cómo tapan el techo o el hoyo, o cómo hacen la mezcla. Finalmente tienen que apelar a un sentido creativo que ayuda a cierta

sobrevivencia. Son formas de resolver problemas que uno no es ciego a verlas ni a retomar esas soluciones como maneras de construcción creativa. Desde luego que hay una parte ahí que construye, tal vez de una forma no convencional o adecuada pero posible, y en esa medida también tiene una cierta belleza o una cierta beta poética, que uno finalmente como creador también reconoce y a veces incluso usa.

YS: En tu incursión en Temístocles 44 y cuando empezaste a retomar lo familiar, ¿tenías algún interés por criticar una idea de “la modernidad”, entre comillas, que se estaba expandiendo en el país, o sea, que se intentaba vender al exterior y dentro del país?

ST: Tal vez de una forma inconsciente sí. Sí estaba muy en boga o muy en el aire ese pensamiento de globalizar, del Tratado de Libre Comercio... y creo que de alguna forma no es casual, por ejemplo, en mi caso, yo utilizaba productos terminados, como que vienen de fábrica, de un proceso industrial masivo. O sea si usaba shampoo, usaba 1000 shapoositos, o los anillos estaban hechos no a mano sino por máquinas, industrialmente, masivamente. Y generalmente las piezas eran masivas, múltiples. Al principio empecé a hacer pequeñas piezas-una pero creo que eso poco a poco se empezó a traducir en piezas numéricas, idénticas. Creo que eso ahora que me lo preguntas no lo hacía de una manera consciente pero yo creo que desde luego que tenía que ver con eso que estaba en el aire y en los medios permanentemente.

YS: ¿Y también tenía que ver con alguna crítica a la idea de “lo mexicano”?

ST: En realidad “lo mexicano” nunca me interesó como mexicano.

YS: ¿Y para criticarlo?

ST: No, era algo como que: ah, ok, existe lo mexicano, lo “no-mexicano”. No me siento identificada en absoluto con “lo mexicano”. Tu que estudiaste en el Madrid igual que yo, estoy segura de que tampoco tienes héroes patrios. Tal vez el héroe más tangible que podríamos tener sería Cárdenas pero en realidad no se si por formación o por deformación, no lo se, pero lo cierto es que yo nunca, o por la circunstancia, yo nunca me he sentido ni totalmente: ¡viva México! Pero al mismo tiempo, aunque tienes esta otra parte que sí tiene que ver con tu formación y tu cultura cotidiana, cercana, familiar española, aunque sí es algo que está allí tampoco eres plenamente eso. Es un híbrido, ni de aquí ni de allá y ahí estamos.

Nunca he sido así y tampoco era una contestación a que no soy eso, obvio no soy eso, no tengo ni siquiera que decirlo. No me importa, en mi caso.

YS: ¿Tu crees que hay un contexto desde el cual lo popular y lo artesanal han tenido influencias en las obras de arte contemporáneo que han creado obras desde “lo familiar”?

ST: Sí. Yo creo que finalmente, sí veíamos por ejemplo a los minimalistas, que eso viene más bien como de esta parte, del arte que tiene que ver con lo industrial, con lo frío, con lo calculado, con lo general. Y esta otra parte que tienes como inmediata del contexto próximo, del señor que tiene el torno de madera y que lo hace ahí con su máquina, y que finalmente es otra parte que tienes allí. Tal vez una que es la que estudias, que ves que existe, que es ese mundo del primer mundo y el mundo del tercero. Y creo que el mix entre las dos cosas un poco permeó a mi generación. Y muchos se iban hacia el lado más local, como por ejemplo Abraham. Que bueno, el tiene su historia que sí tiene que ver ahí si al revés, con lo indígena, con lo artesanal, desde otro lugar y que ahora asumido de una manera más plena. Y la otra parte más globalizada, que ahora es mucho más tangible por la accesibilidad de la información.

YS: ¿Existen materiales recurrentes en tus trabajos?

ST: Pues mira sí. Creo que existen algunos materiales recurrentes porque hablan de una misma idea, como lo de las albercas, el mosaico veneciano, materiales baratos. Me gustan los materiales que uno de alguna forma identifica fácilmente, y cuando lo ves en una circunstancia diferente se vuelven desconocidos. Esa transformación de lo conocido a lo desconocido o de lo familiar a lo excéntrico, a lo enigmático, me interesa. Cómo el material que tu conoces perfecto, se puede volver otra cosa en otras circunstancias.

YS: ¿Por ejemplo tu recurrencia a cosas del mundo vegetal tiene que ver con esto?

ST: Yo creo que la recurrencia al mundo vegetal tiene que ver con la transformación. Con un proceso que continuamente está cambiando. Cuando uso plantas no es tanto que apelo a la ecología o a cómo es el mundo sino más bien a un material que está vivo que se transforma que tiene su propia decisión más allá de mi pauta. Que complementa mi ejecución, que es parcial. Que al final hay un proceso que no controlo del todo y tiene que ver con la sorpresa, con no controlarlo del todo.

YS: ¿Y crees que están presentes en tu trabajo por ejemplo herencias del Situacionismo, del Dadaísmo, del Minimalismo...?

ST: Yo creo que tal vez del Minimalismo, y bueno del Dadaísmo yo creo que todos tenemos algo de Duchamp aunque no queramos. Pero bueno, no se, tal vez también del arte que tiene que ver con la luz, con esta generación de artistas de California, tal vez con el arte Povera, desde luego...

YS: ¿Fluxus quizá?

ST: Yo creo que más como el arte Povera que Fluxus en mi caso. Más con la relación con el material, cómo se encuentra, cómo cambia.

YS: ¿Cómo empezaste a realizar piezas para sitios específicos?

ST: En realidad es lo que más hago, por eso no estoy tanto en ferias. No soy una artista buena para ferias. Sí, en realidad para mí el sitio es mucho más inspirador. A mi me gusta llegar, enfrentarte a un problema desconocido, en este caso es cómo generar un problema espacial en una situación diferente cada vez. Y cómo resolverlo y cómo buscar el material adecuado y cómo hacer que esa experiencia del espacio sea otra a como tu lo encuentres. Para mí eso es mucho más emocionante que hacer una obra en el taller, no me prende. O sea a veces lo hago, dibujo, pero me cuesta mucho. Es una obra que no se relaciona con un espacio en particular.

YS: ¿Y crees que el espacio específico facilita esta situación porque ahí el cambio semántico es más claro?

ST: Sí, yo creo que sí. Yo creo que la idea se puede volver más contundente si apelas a una escala mayor, tienes la oportunidad de que la escala explote. Finalmente si estás en tu taller la escala es muy controlable, es muy limitada. Y el espacio te permite, según la circunstancia, y el sitio y el contexto, etc., resolver de manera novedosa para ti. Siempre es un reto diferente, ningún lugar es idéntico, ninguna circunstancia, aunque uno tenga y recurra a soluciones o a ¿? o no se cómo llamarlo dentro de tu trabajo, o problemas o ideas que persisten a través del tiempo, de todas formas el sitio va a hacer que sean distintas.

YS: ¿Qué buscas generar en la percepción?

ST: Yo creo que es justamente que no reconozcas lo que curiosamente conoces. Que haya un enrarecimiento de esa experiencia familiar. Que algo que tu creías que era familiar, no lo es. Creo que eso a mi es lo que me interesa.

YS: ¿Como romper el plexo de referencias habitual?

ST: Sí.

YS: Para causar un extrañamiento, ¿no?

ST: De algo que tu conoces o creías conocer.

YS: Entonces este interés, del cual me has platicado durante toda la charla, que empezó quizás cuando empezaste en la ENAP, ¿sigue estado vigente?

ST: Sí, yo creo que sí pero de una manera mucho más controlada, más consciente, más clara. Por ejemplo, esta es una pieza que tiene que ver..., es una expo que tuve en el Carrillo Gil entonces yo quería algo que tuviera que ver con el tragaluz, porque nunca se usa, y me parecía absurdo de alguna negar una característica del espacio. Para mi era importante trabajar el espacio de una manera franca, -el espacio es así y entonces trabajemos con él como es. Y en ese sentido estaba muy interesada en trabajar el tragaluz, en que se quitara la malla de sombra, en trabajar con la luz del sol, que es algo que les parece molesto todo el tiempo. Y yo decía entonces usemos el sol como una parte importante de la pieza. Entonces bueno hice esta pieza que son una serie de marcos de ventana y acrílicos, que básicamente a lo largo de todo el día está cambiando, obviamente porque el sol se está moviendo y entonces estas sombras a veces se meten en las piezas, a veces se meten en la escalera, como que es algo que todo el tiempo cambia la temperatura local de la expo.

YS: O sea que evidenciaste que era algo supuestamente evidente pero que no lo era.

ST: No, que en realidad se esmeraban por ocultar.

YS: ¿Cómo se llama esta pieza?

ST: Se llama "Filtro ámbar", que de hecho esta inspirada en otra que está al final. Luego este es un detalle, en el museo tapé las ventanas. Yo dije: bueno quitemos y vamos a sacar la ventana que da a la calle y entonces lo que hice fue poner un tanque de agua frente a la ventana con una bomba. Y el agua que tiene es de Xochimilco, nuevamente un anclaje de lo local ...Este se llama filtro lama y lo que yo quería era: cómo tu vista de la ciudad se iba transformando con el comportamiento de este cultivo de algas. Entonces esto por ejemplo que en este momento colapsó ya en algún momento estaba totalmente denso y no podías ver y colapsó y otra vez develó el exterior. Este es algodón de azúcar, aquí viene lo que te decía, justamente me dices-¿qué es?:Es algodón de azúcar que conocemos perfectamente pero en cómo se transforma se convierte en algo

desconocido. Esto lo que hago es que pongo tiras de nylon y luego atoro los algodones. Con la temperatura y el calor se empieza a carcomer él mismo. Se empieza a contraer, a hacerse duro, a caerse en trozos y empieza a construir este esquema. En realidad las líneas son las que dan la pauta pero nuevamente no controlo del todo la temperatura ni la humedad, y eso a mi me gusta. Esta, por ejemplo, cuando yo la hice en el 93, eran 24 cuadritos, y aquí fueron casi 3000.

YS: ¿Y son cuadros de qué?

ST: De alfombra. Lo que hice fue que enmarco los fragmentos de muestrario de alfombra y conservo el nombre que les dan. A mi lo que me gusta es que ese pequeño trozo te manda a sitios verdaderamente insólitos, solo por el nombre. Me gustaba que era como tener una colección de espacios, lugares o circunstancias. Por ejemplo es tierra, luna, es muy como que explota, y eso me gusta. Luego viene esta de diamantina que se llama “Muro que se desprende”, que es un muro, tal cual, cubierto de diamantina y que por el propio peso del material va cayendo poco a poco, sutilmente. Esta es del 2002. Esta sí fue nueva, por ejemplo y se llama “Muro de construcción”, pero en realidad lo que yo hice fueron cubos idénticos en tamaño, pero que me remite a maneras de construir, de nuevamente de lo local, del D.F., son materiales como la varilla, el aluminio, acero, el cemento, la madera. Esto es así como un muro enorme que tiene diferentes soluciones la madera, diferentes soluciones el vidrio, diferentes soluciones el aluminio, el metal o la varilla o el cemento. Y que además jugaba con el propio espacio porque algunos son espejos. Entonces juegas con esa multiplicidad de materiales.

YS: También has jugado con el espejo con caramelo, ¿no? O impermeabilizando paredes...

ST: Sí bueno, la que viste ahorita. La primera.

YS: ¿La luz es algo fundamental?

ST: Sí. Luego esta es otra versión de una que yo hice antes se llamaba...bueno, ¿sí la conoces?

YS: Sí.

ST: Pero ahora la hice, igual, Itala quería repetir la que hice en el Ex Teresa que hice de latas de fuego en un jardín. Dije: vamos a hacerla pero diferente y en la

azotea, en una circunstancia distinta. Y yo que tenía una fijación con estos crops dije: hagamos uno.

YS: ¿Y es justamente el mismo material que usaste en el Ex Teresa 10 años antes?

ST: Sí, pero aquí no está enterrado en el pasto, sino que está sobre la azotea, también me gustaba repetir la idea del signo como si estuvieras contestando un mensaje, o no se.

YS: ¿Por qué crees que se habla, por ejemplo aludiendo a esta pieza, de un cierto misticismo?

ST: En realidad a mi me parece... Me gusta la idea de-así como un material se puede enrarecer, aun cuando te sea familiar, que un signo te pueda parecer tan detonante de información cuando en realidad... O sea, como que esa fascinación por lo que algo puede significar, o pudiera, en realidad es lo que me interesa. Podría estar diciendo algo, podría, o no.

YS: ¿Es el mismo símbolo que utilizaste en el Ex Teresa?

ST: No en el Ex Teresa es simplemente un jardín. Era un rectángulo con estas latas de alcohol sólido que se usan para picnic y estaban enterradas en el pasto.

YS: ¿Siguiendo algún patrón?

ST: No, rellené como el área verde, haz de cuenta, que estaba dada por el espacio. En este caso escogí cuál crop iba a ser, era diferente.

YS: ¿Esto es algodón?

ST: Es un dibujo, lo que hago aquí serían “despinturas”, porque en realidad lo que hago es que agarro muchos papeles de china de color y los mojo con agua y empiezo como a que uno entre en el otro y sucesivamente y los empiezo como a manipular entonces al final dan unos paisajes azarosos, que son resultado de despintar entre unos y otros.

YS: Muy orgánico, muy casual.

ST: Sí, exacto, se generan estos paisajes.

YS: Hablando por ejemplo de las albercas, el Lago de Chapultepec, están las obras *In Situ*, pero ahí también se mezcla el sitio de lo público, de la comunidad, ¿cómo lo concibes tu?

ST: Pues mira sí hecho algunas piezas para espacio público y para mí en realidad la diferencia es una mayor complicación logística, pero en realidad para mí es un poco lo mismo, o sea, otro ingrediente que tiene eso es la gente, la

gente en general, masivamente. A veces es más un pero que un plus, la verdad. Porque hay que limpiar con la gente, por ejemplo en el caso del lago, hice esto y vandalizaron, entonces hubo que reparar para que no se hundieran, afortunadamente no se hundieron porque en realidad flotaban, también eso es importante. Sí me importa que lo que se dice es, y no es un truco. Y bueno, logísticamente es más complicado, pero no por ello menos interesante, ni más, ni menos importante. Para mí es igual, solamente es más complejo porque tengo que considerar otros factores extra, de lo que podría suceder.

YS: ¿Me podrías platicar de las albercas?

ST: Bueno, estas en realidad son las únicas que hice como escultura, no como sitio específico, porque nuevamente, como era una pseudo-retrospectiva y tenía que haber una de albercas, dije bueno, hagámosla pero no la hagamos como en el espacio del museo, yo ya había hecho una en el MAM y dije mejor hagámosla por primera vez más bien como una escultura. Como un fragmento a escala real. De hecho lo que era interesante es que la gente me decía: ¿Y dónde las encontraste? Y yo: pues ojalá las hubiera encontrado. Son huecas.

YS: ¿O fue algo que tu elaboraste de cero?

ST: Sí.

YS: Porque sí, parece que te lo encontraste, parece como un resto arqueológico.

ST: Sí, tal cual, en realidad eso es lo que quería pero sí son hechas para esto.

YS: Con luz y todo.

ST: A mi me gusta que solo un pedazo del lugar es suficiente para construir el lugar en tu cabeza. Como que no necesitas el todo para entender el todo. Entonces creo que por eso son fragmentos. No se si conoces la casa de César Cervantes, es sólo un muro y la alberca está. Entonces no necesito construirla toda, creo que eso es algo que me gusta de estas piezas.

YS: Creo que también ahí apelas a la referencialidad, en algunos casos la rompes y en otros casos la construyes. No en presencia sino porque tu mente está acostumbrada a asociar el fragmento con el todo.

ST: Entonces lo completas, exacto. Esta es la olímpica, la versión de museo, cuando me pidieron la de César dije mejor hagamos una nueva y hagamos una olímpica, entonces ya pensé en un espacio muy regular como muy de museo, de mampara.

YS: Me recuerda a los collares de Silvia Gruner de alguna manera.

ST: Sí, no lo había pensado. Ahora que lo dices, sí. Yo en realidad lo que dije fue: los carriles, porque si es olímpica necesita los carriles. Pero en realidad hasta ahora que me lo estás diciendo no había pensado para nada en los collares.

YS: Porque además son collares que se sumergen. Aquí son líneas de carril que salieron. Entonces tiene algo que ver, es interesante.

ST: Esta que es viejísima. Que es una versión nueva. Bueno, el de caramelo que mencionas, que luego me decía la chava que se dedica a publicaciones en la galería, oye pero que es mucho azul. Fue un comentario editorial, y le dije pues sí. Luego otra cosa interesante al hacer el libro fue que a los diseñadores les dije-estas piezas que son una selección de piezas anteriores, le dije: acomódenlas como quieran. Entonces les dieron una lectura que yo jamás les había dado.

YS: ¿Al todo del libro?

ST: No, a la ultima parte que son piezas anteriores. La pregunta de ellos era, ¿cuál va con cuál? Y cuando vi las parejas que habían hecho, me pareció interesante. Luego tengo esta serie que aún sigo haciendo que se llama justamente *Superficies límite* y que tiene que ver con el inconsciente de la arquitectura, con la cara que no dan, la cara que nunca ves de los edificios. Lo que no es la fachada y generalmente no se preocupan porque está tapado por el vecino. Entonces cuando lo veo así desnudo, digo: ah, ahí está. Cuando quise exponer esta pieza, que nuevamente volviendo a lo del sitios específico, en el museo les dije: es que necesito algo que me ancle la exposición aquí-, además de la ventana de lama. Entonces cuando vi que estaban haciendo la excavación junto al museo y tomé la foto dije es que para esa pieza me ancla la exposición aquí. Entonces me empeñé en que tuviera que esta foto que no es bonita.

YS: ¿Y este es el Carrillo por detrás?

ST: Por el lado...Volvemos a algo que has visto mil veces, que conoces...

YS: Pero no te percatas, no es la fachada, la fachada es la referencia.

ST: La cara.

YS: ¿Y estas?

ST: Esta es la primera que hice de plantas vivas, ahí en el Ex Teresa que era como volver el espacio del patio a su condición de jardín simplemente.

YS: ¿Antes del fuego?

ST: Antes. Luego esta, que simplemente fue meter luz artificial verde en el único espacio natural en el Carrillo, entonces se sentía como artificial todo lo que era natural, solamente por la luz. Esta es *Jardín portátil*, me invitaron una vez a Bellas Artes a hacer una expo que yo no quería hacer, que hacía como un compendio de muchísima escultura y querían una pieza que era la primera que hice de mosaico que se llama *Azul Acapulco* que es una esfera que es como torpe, un material queriendo convertirse como en otro material. Era una idea todavía un poco torpe mía de tratar de entender de qué era lo que estaba yo hablando y creo que me gusta mucho esta pieza porque es tan *naïve*, como estaba en ese momento mi idea. Un poco primitiva. Yo les dije: órale pero quiero poner un jardín adentro de la sala. Dijeron sí, y luego dijeron no porque si lo movemos qué hacemos. Fue cuando salió la idea del jardín portátil y ya no podían decirme que no. Lo hacemos portátil y ya lo mueven donde quieran.

YS: ¿Y qué plantas son?

ST: Son plantas de sombra, de interior, de lo más familiares, otra vez.

YS: Planta familiar, portátil. Un pequeño invernadero portátil como museo.

ST: Sí. Y esta que fue algo con plantas vivas y aquí lo que hice fue tirar líneas de nylon por toda la sala y la planta podía crecer por ahí o no. Me gusta la idea de dar la pauta, pero no me importaba si la planta la seguía o no, finalmente la segunda parte de la pieza estaba hecha por la propia planta, si crecía, si moría. Y la he hecho e varios lados. Y lo que he hecho, por ejemplo aquí en Berlín, fui y las plantas que había sin flor que crecieran como enredaderas, verdes todo el año, ciertas características, y en función de esas características escogían el sitio. Por ejemplo, cuando lo hice en Los Ángeles tuve que rentar las plantas, en México me salen tres pesos. Y en Berlín no tan cara.

YS: Cuando dices líneas de nylon, ¿es hilo?

ST: Sí es nylon transparente como de pesca, como guías, pero que son guías nada más. Esta la del Ex Teresa, la primera que hice.

(Los jardines flotantes) Esta en realidad lo que me gustó, lo que me interesaba era que lo que enmarca el lago en realidad es lo interesante o lo rescatable de ese espacio, el lago es artificial, es horrible. Yo quería regresar la vista a lo que rodea el lago, en el lago. Sí, entonces las plantas me las prestaron del jardín botánico que está al lado. Lo que me pareció increíble de la pieza y que no estaba planeado y es parte de lo que le sucede a la obra cuando esta viva es

que la fauna del lugar como que conquistó esos nuevos territorios, entonces estos pájaros negros horribles que son súper furiosos hicieron nidos ahí, había como seis nidos como en dos meses y medio o tres. Cuando iban a regarlas llegaron a atacar al chavo que regaba las plantas, realmente conquistaron ese territorio como suyo, eso me pareció increíble de la pieza.

YS: ¿Cómo se gestó esta obra?

ST: Esta pieza en realidad empezó aquí, en Puerto Vallarta que yo quería trabajar de nuevo *In Situ* quería una barca de pescador, con la idea del jardín portátil quise hacer esto. Luego hice esta, esta me pareció un boceto para hacer esta.

YS: ¿Y para hacer los jardines flotantes cómo estuvo?

ST: Lo que hice fue que me puse en la orilla, agarré cinco piedras y primero tiré una piedra y había unos buzos que ponían una bolla donde cayó la piedra y luego me iba yo en una barquita, en una lancha, hasta donde estaba donde calló la bolla y de ahí lanzaba otra piedra y así lancé cinco piedras, como una manera azarosa así como tu llegas y conquistas un territorio, tal cual. Y lo que me pareció curioso fue que al final los pájaros hicieron lo mismo.

YS: ¿Cómo están contruidos los jardines?

ST: Son tiras de madera de tablón y abajo tienen una serie de tambos huevos de plástico amarrados a la estructura y todo el contorno son cámaras de llanta, realmente flota. Están ancladas como una cubeta de cemento porque si no las anclábamos se iban a ir. Sí había movimiento pero no tanto como para golpear a ninguno que iba en barquita.

YS: ¿La gente podía seguir utilizando el lago?

ST: Sí, de hecho las rodeaba, mira.

YS: ¿Se integró perfectamente al entorno?

ST: Al paseo, sí, totalmente.

YS: ¿No crees que aquí tiene mucho que ver el Situacionismo, quizá en el lago... bueno el lago no es una ciudad pero es como marco de la ciudad. O con Fluxus- en el cual pones el dedo y paseas de alguna manera paseas y visibilizas.

ST: Sí, de alguna manera sí, tal vez en este proyecto sí, de una manera más tangible.

YS: ¿Y por qué pensaste que fueran flotantes?

ST: Porque cuando me invitaron a la Casa del Lago, yo decía pero si es la Casa del Lago, ¿por qué nunca usan el lago? Es esta idea del reto, tal vez tiene que ver con ese espacio no conquistado, con ese -cómo resuelvo este lugar-. En realidad cuando yo dije sí, pero quiero algo en el lago.

YS: Si podemos terminar de verlo y hacerte un par de preguntas más...

ST: Aquí lo que hice en la SAPS fue una especie de jardín, un campo de flores, la idea de cómo campo cómo el jardín tiene esa parte de la naturaleza benévola que puede también ser una cosa violenta, devoradora, invasiva, imponente, entonces nada más podías caminar por este camino. Son claveles, son margaritas.

YS: Parece que nunca serían amenazantes esas plantas.

ST: Y luego como que versión doméstica de eso sería esta que es como tener un cuarto extra de plantas pero estas son artificiales.

YS: O sea, es una puerta que se abre y está repleta de plantas.

ST: Es la ilusión de que hay otro cuarto.

Esta que me pidieron en una galería pero que no tenían lana Entonces la adapté. Luego por lo que más estaba yo preocupada era por esa transformación del material en su temperatura, todo en madera, el plato, el vaso la taza, todo en madera, pero al estar con esta emulsión de aluminio, la temperatura se vuelve totalmente otra. Como que el afuera y el adentro era totalmente extraño.

YS: Y ahí está quizá un hilo a tu herencia arquitectónica.

ST: Pues sí, probablemente a veces hay un coqueteo con eso.

ST: Extraño también me gusta por “extraterrestre”, lo “terrestre” como lo familiar, y lo no familiar. Extraterrestre como extra-tierra. Fuera de. También por eso me interesa el tema.

YS: Esta pieza me interesa mucho

ST: Se llama “Nadie en casa y todos”. Me gustaba la idea de cuando tu ves un domo, vas a por una casa, el domo siempre te refiere a si alguien en casa aunque no estás viendo la luz prendida, no estás viendo pero sí, como que te da cierta información parcial del lugar, entonces estaba la idea de hacer esa especie de cabina. Esto está abierto y tu entras y ves esto que no entiendes muy bien. Rodeas y ves esto, no hay truco.

YS: Hay alguien pero no hay nadie...

ST: Exacto, hay algo, sí pero no. Y bueno son distintas temperaturas, distintas formas, distintos volteos. Y luego esta que es en realidad la que detona la otra, esta es una comisión. La primera que te enseñé la de la luz y la ventana, esta es una comisión para el jardín botánico de Culiacán, escogí esta glorieta y lo que hice fue justamente uno de estos crops pero alterné vidrio y metal. Entonces me gustaba la idea de que el sol en Culiacán, que es una cosa verdaderamente predominante, fuera como parte, no luchar con él sino que fuera el rey de la pieza. Entonces me gustaba la idea de que incidiera en la pieza todo el tiempo, que la pieza no es igual nunca, si está nublado, si hay sol, si son las cuatro, si son las dos, si es la una, la pieza todo el tiempo cambia, la sombra todo el tiempo se está moviendo y en la noche lo que te da sombra sólida en el día que son los surcos de metal, si ves este surco, hay luz. Entonces es una pieza que de día es de una manera y de noche es de otra. Por ejemplo ve aquí como cambia de aquí a esta hora y lo que está padre es que la gente ahí, por ejemplo las quinceañeras ahora van y se toman las fotos debajo de la pieza.]. Y bueno esto es una pieza que viene incluida en el libro, que en teoría tu podrías arrancarlas y ponerlas en tu ventana pero yo cuando ya la vi aquí me gusta así la verdad. En realidad es que me mandaban las muestras de china (papel) y me tardaba mucho en escoger lo que se parecía más a lo que quería pero tiene también que ver con la pieza del tanque de agua, como la ventana y la luz.

YS: Sofía nada más para terminar quiero saber que estás haciendo ahorita.

ST: Bueno acabo de hacer una pieza que me gustó mucho en *Aix-en-Provence* que me tocó trabajar sobre un edificio que era una cárcel y ahora es la corte de apelaciones y lo que hice fue que el edificio es muy geométrico para la época, atípico y lo que hice fue hacer modelos geométricos e hice cuatro jaulas que se llama *Four personal Cages*, que en realidad que tiene que ver con la idea de una jaula a escala humana pero están inspiradas en las fachadas de las casas de la Ciudad de México, de la herrería. Están hechas con esos motivos de la herrería, hay de todo, fui saqué fotos escogí e hice los modelos. Hay un cilindro, hay una pirámide. Y tengo un proyecto en Pontevedra en la fundación RAC que inaugura en octubre.

Entrevista con Betsabeé Romero

Realizada por la autora, 10 de octubre de 2012

YS: ¿Cómo se relacionan con tu obra los objetos cotidianos? ¿Consideras que son cotidianos?

BR: Yo creo que mi trabajo tiene que ver con la construcción de significados a partir de objetos que asumimos como lo conocido, como territorios en donde nos movemos con mucha facilidad y con mucho entendimiento y es ahí donde yo creo que un quiebre o un desfase de significados, un desfase semántico, puede ser interesante porque todo el mundo lo puede hacer. Entonces esa accesibilidad al objeto me parece interesante porque uno de los temas importantes en mi trabajo son los públicos, el modo en que se leen las cosas y el primer objeto con el que trabajé fue el carro y el carro me llevó a muchas líneas de resemantización que he seguido explorando a partir del carro como un todo pero a partir también a partir del carro deconstruido a partir de sus partes, principalmente la llanta por muchas razones. También por el carro me salí por la ventana entonces al salirme por la ventana empecé a trabajar las ventanas en sí mismas, los lentes, a través de los lentes, las televisiones, las lupas, como diferentes objetos a través de los cuales uno podría leer el mundo. Y en sí también el objeto popular yo creo que es otra vía que ha sido el objeto artesanal, he trabajado en una reubicación de roles entre lo popular y lo culto y lo artesanal y el arte culto en un trabajo de colaboración y conjunto con ellos, también esos objetos además de tener un uso cotidiano tienen este lado ritual ceremonial de objetos que tienen un sentido en ciclos, en fechas y que se asocian a ritos colectivos que le dan sentido a una colectividad.

YS: ¿De qué manera tu formación te llevó a interesarte por estos aspectos cotidianos, a la mano o como tu dices, con los que nos sentimos cómodos en cuanto a lo que significan?

BR: Yo creo que sí tiene que ver con mi formación de comunicación. Yo quería estudiar filosofía y después en un momento en que las escuelas filosóficas y la educación de la filosofía en México por lo menos estaba como muy escindida y mi profesor de filosofía de la prepa me dijo: yo creo que en México si te quedas a estudiar aquí mejor métete a Comunicación en la Ibero en específico, porque ahí ahorita hay gente que viene de Francia que trae muchas cosas de semiótica

de análisis de la comunicación de todo lo que son las teorías de la lingüística, gente del posestructuralismo, del estructuralismo, alemanes y demás, sería interesante mejor que te metieras en las cuestiones del lenguaje. Entonces yo entré a Comunicación y desde el principio quería hacer investigación pero no había mucho cuórum, yo iba mucho a la Metro, yo más bien estuve mucho con gente de antropología de la Metro y con gente que daba en la Ibero y la Metro de cosas de análisis semiótico de la imagen, con Josefina Avilar que venía de cine entonces como mucho de análisis de ahí mi formación fue más bien de análisis del discurso, una cuestión de significados que yo creo que fue lo que más me marcó en cuanto a la estructuración, a la elaboración de un discurso.

YS: Ver objetos con los que nos vemos todos los días tiene que ver con romper las referencias con las que estamos acostumbrados.

BR: El marco referencial, claro. Y yo creo que cuando yo llego a la calle y propongo hacer trabajar en un carro yo nunca digo es que soy artista y entonces tengo el poder de cambiar el sentido de las cosas. No, mi propósito es de trabajo, me parece que podemos transformar en lugar de la materia, transformar el significado de esto que está aquí tirado. De por sí se ha designificado, ya no camina, ya no tiene color, ya no tiene nada, entonces vamos a resignificarlo juntos y entonces: qué les parece si se vuelve esto, si se vuelve el otro, entonces yo les propongo cosas y jugamos a eso. Es como un juego en donde al final se transforma la materia en significado y el significado. Sí jugamos a eso y sí resulta porque el arte de eso se trata mucho.

YS: Me llama la atención tu obra que está en el MODO contrasta muchísimo con las colecciones que tienen ahí porque creo que aunque sean objetos encontrados o buscados y puestos en un lugar distinto no hay un juego semántico, tu obra lo tiene y por eso contrastaba en ese lugar que no lo tiene.

BR: Realmente ni siquiera lo buscan porque a los artistas contemporáneos que estamos nos enseñaron toda la colección que se iba a mostrar, o de donde se iba a hacer la curaduría para seleccionar objetos de donde íbamos a hacer una paráfrasis, pero eso no lo dice la exposición. Yo no pensé que tenía que poner como condición que se pusieran los objetos o de donde salieron mis imágenes, es más una de las dos ni siquiera estaba expuesta, después creo que la sacaron. La llanta viene de un bordado que es exactamente como el que aparece en la tira, entonces la matriz del bordado se vuelve una llanta en mi caso, pero si pones

al lado esta tira, aparte es casi del mismo ancho de la llanta, que eran unas cosas que se ponían los sacerdotes para dar la extremaunción pero no estaba expuesta. Lo que es interesante ver es cómo yo partí de un objeto de la colección para crear otro objeto. Y la espadita también, la espadita está, esa si está expuesta pero está en otra sala que, aunque sea una referencia de esta pieza.

YS: Se me ocurrió pensar en esta exposición, que es actual, porque, no porque sean objetos cotidianos, sacados de su contexto, ya dan otro significado. Pueden estar ahí, casi invisibles, tienen esas computadoras con catálogos y catálogos de cosas que se han encontrado, pero no significan...

BR: No, además, lo que parece ser es que el museo se ha especializado es en descontextualizar los objetos, en darles un nuevo sentido, sino nada más...sacralizarlos, como si el sentido fuera la sacralización del objeto en tanto legitimación como un objeto artístico y eso bastara. Y no basta porque le quita lo histórico, le quita lo social o el tipo de vida que podía tener en un contexto vivo, cultural.

YS: Es una catalogación, y parece que lo que es interesante de sacar los objetos de su contexto, no se ve.

BR: El *ready-made* es eso, descontextualizarlo. Yo creo que Duchamp va más allá y que se le ha quitado todo este sentido, porque hasta la *Fuente* claro que la volteó, nada más el hecho de voltearla y firmarla, dándole el sentido contrario, el agua sale para arriba, es otra cosa. Además le llama *Fuente*. Nombras, luego existe de otra manera. Todo ese análisis a mí me es natural porque además yo he vivido económicamente de hacer análisis semiótico de imagen para empresas, he seguido ejerciendo todo eso mucho tiempo.

YS: ¿Me podrías contar cuáles han sido tus influencias más importantes? Supongo que Duchamp tiene ahí un lugar...

BR: Sí, aunque ahora que veía la exposición de Gerard Richter me pareció muy interesante cómo él se separa de la línea de Duchamp en el sentido específico de cómo los significados, el reto de esa construcción, a veces es más complicado cuando implicas la historia del arte. Entonces él siempre está cuestionando los bordes entre la fotografía y la pintura, entre los modos de representar o no, en un espacio visual. Se mete con la cuestión del vidrio roto, no roto, hace unos vidrios también. Gerard Richter fue el profesor de los grandes fotógrafos alemanes, curiosamente. El paso entre la fotografía y pintura, y luego la

fotografía que retoma de la pintura y que no es un lente que re-presenta, yo me identifico más con ese modo de trabajar lo conceptual. Y también que tiene mucho que ver con lo historicista. La historia de la imagen y la discusión de las imágenes entre ellas, toda esta línea referencial, a mi me parecen muy importante. A veces me parece muy arrogante pensar que el *ready-made* lo puedes hacer desde donde quieras, para donde quieras...Yo creo que en un lugar en donde hay una historia tan larga, pero el arte contemporáneo no está narrado, donde hay muy poca historiografía, a mi me es importante. Richter me parece muy importante en cuanto a modo de concebir lo conceptual desde un trabajo pictórico o fotográfico interdisciplinario en donde... aunque él es un gran pintor, yo no lo catalogaría como un gran pintor, me parece que es un trabajo que tiene mucho que ver con lo conceptual. Yo creo que definitivamente el arte popular mexicano, los fotógrafos, los arquitectos, me gusta mucho la arquitectura. Si me preguntas por los mejores artistas de México, yo diría Álvarez Bravo y Barragán. Yo creo que de los espacios de la casa de Barragán, de la luz, del modo en el que reconoce el color como una de las grandes fuerzas, es fundamental para mí.

YS:¿Me podrías contar qué referentes importantes ha habido en México en cuanto a las prácticas que han recontextualizado o resignificado aspectos cotidianos?

BR: Definitivamente pienso que Gabriel Orozco es muy importante en ese aspecto, no sólo porque lo haga sino porque ha tenido mucho éxito en el mercado, eso es muy importante. Y hay dos caminos ahí que me ponen un poco nerviosa. Es alguien muy inteligente, me parece, para haber cachado un poco una coyuntura donde eso era lo que seguía y como que ese gesto duchampiano era algo que podía ser muy esperado desde este continente y de este país. Pero ese gesto duchampiano de hacer *ready-mades* de cualquier acto de la vida de un artista, me preocupa esa sacralización del gesto del artista per se. Yo creo que el mercado estaría muy listo para hacer eso porque es muy optimizable como proceso mercantil. Si lo que voy a vender es todo lo que haga el artista, no solo la obra, y el artista en sí, su proceso y su proyecto de vida: o sea, que él se va de vacaciones y cómo lo puede poner en su película, se va a Puerto Escondido y entonces está un camión Cordoba Plaza esperando en la tarde entrar y recoger como si fuera un santuario todo lo que él movió mientras se

tomaba unas chelas, dónde dejó las cosas, como ir tomándole el rastro, a través de su día. Y eso como maestra y como jurado de becas y de cosas me asusta, porque realmente es un periodo donde el individualismo y la concentración del poder de los grandes capitales se ha hecho exorbitante. En el mundo de la globalización, hablamos de un mundo de empresas, de grandes monopolios, multinacionales, de eso se trata el mundo, se trata de intereses de grandes transnacionales, entonces esta concentración del poder en estos términos es paralela a la concentración del poder en el individuo privilegiado como último momento del lujo de la mercancía que es el arte. En ese momento en donde la mercancía llega a su más alto cúspide de sofisticación y de lujo y de , alabar el privilegio del artista como ser excepcional, virtuoso, autoritario, poderoso, del cual hay que sacralizar algún gesto porque eso condesciende con el mundo del poder, con esa concentración del poder en unos cuantos porque los legitima desde lo más individual. Eso es un peligro porque es darle al mercado toda la oportunidad de elegir, de tener sus elegidos, y esos elegidos seguirles el trazo de sus gestos y sus caprichos hasta la ignominia. Lo que pasa en México tiene que ver con eso. Anish Kapur no responde a eso, por ejemplo, los grandes fotógrafos que vienen de la escuela de Richter no responden a eso pero este gran boom del arte mexicano si tiene que ver. Este gesto duchampiano que de pronto incomprendible a veces irrazonable tenía que surgir aquí, en el continente no de la racionalidad, no de la investigación, no en la parte cartesiana del mundo, ahí es donde se nos permite. Además en un continente, en un país donde la colectividad está ganando terrenos, es mejor mirar hacia esa parte del arte que no tiene compromisos realmente con el contexto social e histórico, porque en general, en general, estos gestos hacia los objetos cotidianos tienen un carácter muy personal, de una cuestión lúdica muy personal que se deslinda en general de un compromiso histórico. A lo mejor hay esta precariedad, hay esta pobreza de los elementos con los que se juega, que no son materiales elegantes, caros y demás, pero no por eso se está hablando de la pobreza ni de la problemática que eso conlleva. De ese modo de ver y además del usufructo que ha hecho el mercado de esto es de lo que hay que ver, porque a Gabriel le gusta el fútbol y de pronto le pide a la UNAM, que es su equipo favorito, que le regale sus balones viejos y se los da para hacer la pieza en El Eco y luego se lo vende a un millón

de dólares. Sí es paradójico, y es paradójico que la U.N.A.M. no tenga otros modos de negociación.

YS: Justo una de las preguntas que te quiero hacer, y que viene a cuento ahorita, es si tu opinas que el contexto social mexicano, en el cual hay mucha carencia y que también tiene que ver con el pasado artesanal, tiene una cultura, no digo la única ni la primera, pero que está acostumbrada a lidiar con desperdicios y recrearlos. Pienso que es algo cotidiano, la gente hace coches con autopartes, a veces con poco se hacen cosas, se venden en la calle, ¿crees que la creación de este tipo de obras tiene que ver con el auge que hubo en los años noventa en México?, ¿o crees que es otra línea que tiene que ver con este aspecto paradójico del que estamos hablando?

BR: En mi caso si tuvo que ver. Yo no creo que toda la estética del uso de materiales y objetos venga de la misma fuente, a mi me parece que ese reciclaje de las cosas que ahora nos quieren enseñar, aquí estaba más aprendido que nada. Que halla mafias de la basura y que sean terribles, pues sí, pero que ellos separaban la basura desde hace mucho tiempo y que esa basura la reciclaban en un mercado de segunda mano, de tercera, de cuarta y hasta quinta mano y que tu en el mercado de segunda, tercera mano, puedes encontrar hasta leche reciclada, hay lo que te puedas imaginar reciclado, y realmente el porcentaje más mínimo de la población es “Totalmente Palacio”. Todo lo que sucede en el mercado informal..., cuando dicen que seis de cada diez están en un trabajo informal, hasta se ven cortos, me parece. Realmente este país vive del trabajo informal y de que la gente puede comprar las cosas de segunda, de tercera y de cuarta mano.

YS: Yo creo que eso es un terreno muy fecundo para el *ready-made*.

BR: Es un terreno muy fecundo pero no creo que todos los artistas que trabajan con objetos conozcan los mercados de segunda y de tercera mano ni entiendan el proceso de lo que eso significa en la economía nacional del mercado y lo estén trabajando realmente en ese sentido. A mi me parece que hay mucha falta de conocimiento de la historia del arte, mucha falta de conocimiento de la historia del arte mexicano también, muchísima, y que en ese tipo de trabajo, hay fórmulas muy fácilmente copiables. Gabriel Orozco reduce el carro a una sola plaza, no se si consciente o inconscientemente él le ha atinado a ciertos objetos en cada cultura de una manera tan precisa que se vuelven iconos. *La DS*, que significa

en francés “La Diosa”, este Citroën, tuvo premios de diseño, es uno de los iconos de la automovilística francesa que es muy importante. Y yo creo que eso redundado en que no cabe mas que una cabeza allá dentro: “pienso, luego existo”, “yo solo en mi solo carro, en mi sola diosa”, volver el universo francés al individualismo per se, es atinadísimo. Los franceses pueden entender perfectamente que en su carro no cabe más que él. La mentalidad del francés es así, individualista, hasta el existencialismo es así, como ese carro, como *La DS*. O este pull inglés que también tienen un juego los ingleses y romperles el juego a una cosa redondeada, la manguera esa que aparentemente pondrían el desorden con una línea que se vuelve lo más bonito del jardín y con la única que los niños en los museos más rígidos se ponen a jugar y es algo que se impuso, ese desorden que se impone como cultura del color amarillo, realmente se vuelve súper significativo en Estados Unidos. No me pasa eso con otros artistas de su misma...si el juego va a hacer ah, -¿él hizo esto?, pues yo expando el VW. Pero no..., es la operación completamente opuesta. ¿Qué hizo Damián? Lo opuesto a Gabriel, y, ¿qué es eso?, hacerle un homenaje y esta expansión de las partes es una operación ya que otros han hecho con otros objetos, entonces se vuelven operaciones que puedes copiar pero al revés y para eso no hay un concepto fundamental, hay una serie de operaciones que funcionan o no funcionan en términos visuales y en términos lúdicos. Y luego vienen las mesas de trabajo, que entonces todo mundo se impone el registro de la mesa de trabajo y de una serie de objetitos que le van a dar sentido al proceso pero como un *tic*, o como una generalización de cómo abordar el registro del objeto. No tiene que ser así necesariamente, pero al mercado sí le funciona y eso es lo importante, que al mercado sí le funciona. Entonces en ese abordaje de los objetos, que a mi me encanta, y que además me interesa mucho cómo lo hacen otros, siento que el mercado... esa conveniencia que tiene en que eso suceda, de tener a la mano no sólo la pieza sino la mesa de objetitos además de los dibujitos de antes, además de su documental, entonces se multiplica la mercancía. Entonces aparentemente hay como este nuevo abordaje de los archivos y todo mundo se pone a hacer archivos y a rastrear archivos y no se qué, pero también porque al mercado le conviene muchísimo. Porque además expones tanto como un proceso que no tiene ni principio exacto ni fin exacto que al parecer es eso, pero no es eso, pero no es eso, no es verdad, la obra es un momento afortunado de

un proceso que empieza absolutamente con la lectura del mundo y la devolución del conocimiento se da hasta que termina y si no, no se entiende bien. En artes plásticas ya hay una confusión en eso, aquí en especial, en mi caso, por ejemplo lo de las llantas, a mi me interesa el reciclaje del material en tanto que una descolonización de un material como el hule que tiene un origen prehispánico y que curiosamente dos materiales que son primos, como el hule y el chicle, los dos se volvieron emblemáticos, uno de la cultura de la velocidad y del vehículo y otro de la cultura del consumo del usar y tirar, del no digerir del masticar y no hacer tuyo la digestión. El chicle y el hule que además tiene usos rituales en las culturas prehispánicas de pronto pasan a ser iconos de la modernidad y sus contradicciones tremendamente, entonces yo retomo algo que evidentemente al estar en desuso y al estar usado, sí refiere a la basura, es algo que ya no sirve y que cuando no sirve tiene una vida 99.9% más grande que la que tuvo en vida, por decir poco. La llanta útil es .0001 de la llanta inútil. Entonces yo retomo la llanta inútil pero como material y por eso la referencia a lo prehispánico para regresarla en sentido contrario a esa reutilización del hule en estas formas que además muchas fueron redondas porque el hule, por qué se usaba para hacer las pelotas del juego de pelota, por ejemplo. El hule también era líquido, el Olín, se derramaba en las ceremonias prehispánicas en los rituales de muerte y entonces también estos círculos que no se usaban de rueda pero sí se usaban de juego de pelota, de piedras de sacrificio que eran también exactamente así redondas. Todo era cíclico en cuanto a interpretación del universo y de sus ciclos, entonces el círculo es absolutamente importante también en el reciclaje de la historia no lineal, en una historia vista desde devolverla a un ciclo que da vueltas. Entonces digo, retomo esto prehispánico –la descolonización del material- pero también del instrumento en tanto que un instrumento de impresión. No nada más visualmente ya es un objeto, -o sea, estás reciclando la basura y se ve bien- sino que lo uso para imprimir se vuelve un sello cilíndrico y los sellos cilíndricos sí fueron universales, las ruedas no. La rueda por cuestiones geográficas [...], por miles de razones, no se dieron por ejemplo en Mesoamérica y el reclamo de Occidente es que : claro, por eso esas culturas no llegaron a más desarrollo, ¿pero y quién dijo qué...?, ¿por qué? Cuando esta cultura de la velocidad y del vehículo y de la rueda nos llevó a un momento de sobrevaloración de un valor que para mí es la velocidad que está extremadamente sobrevaluada

porque para mí hay muchas cosas que tendrían que reflexionar en que eso lo tienes que entender lentamente, que lo tienes que pensar lentamente y el arte en muchos sentidos para mí es un ejercicio de resistencia a la velocidad ya *per se* porque la forma de conocimiento que propone un mensaje artístico tiene que partir de una lectura que se ve en otro tiempo, que no es el de los medios masivos, y eso sí bis a bis del modo de conocimiento que te impone la máquina que es la máquina del conocimiento y de la ideología como de poder, que es la de los medios. Y yo que estudié comunicación mi estudiar arte tiene que ver con una opción tristemente individual porque no tuve equipo para hacer otra cosa y por otro lado como una opción de hacer resistencia a los medios. Si hay algo que me queda claro es que el arte que se parece o es una versión cara, sofisticada del mismo amarillismo de los medios, tampoco me interesa. Yo no me quiero dedicar a eso. Así como la legitimación de las instancias de poder más altas de la globalización son los monopolios y el monopolio de poner en el individuo mismo acaba también en los grandes artistas individuales que tienen el poder como Damian Hirst y como todos estos grandes artistas de hacer lo que se les da la gana en un ejercicio de libertad que el mundo nos da para decirle al mundo que sí podemos ser absolutamente libres, entre paréntesis, y del otro lado está toda esta cuestión de objetos cotidianos rescatados para sacralizar el mensaje amarillista de la violencia, que esa es otra vía que no es la de Gabriel Orozco y Kurimanzutto. Esta es la vía Krischmann, Teresa Margolles, Santiago Sierra y demás de este uso de la gente, viva o muerta, lo más barato, finalmente son como objetos también, se usan como objetos a partir de la interpretación del artista que lo incorpora a su obra gracias a dios (ironía) y lo vuelve parte, porque le dio el don de volverlo parte de su obra y de usarlo.

YS: Pensando en Damian Hirst y sus cabras arrodilladas, tiburones o Teresa Margolles, rastros de muertes, sangre, grasa, entras en una disyuntiva ética: ¿hasta dónde puedes llegar?

BR: “Y ahí los animales, pero Teresa o Santiago, de quien dices: bueno quién te dijo a honras de qué llegaste a la conclusión de que la morgue es como el Mercado de Jamaica y entonces yo me hago de cadáveres.... O sea, no es que me asuste que usen cadáveres pero por qué los de la gente que no tuvo quien les pusiera nombre y los pusiera en un lugar, ¿por qué sospechosamente esos? Los que fueron más explotados, los de los más pobres, que hasta en la muerte

nadie los reclamó, esos, ¿por qué no el de su tía?, ¿por qué no el de su mamá? ¿por qué no el de su primo? Son sospechosamente esos, y esos se los prestan a Birkins. Además para mí es cuerpo de obra barato porque eso lo pueden hacer, aquí pero en muchos lugares no lo pueden hacer. Y me parece que si el arte va a legitimar el uso y la explotación vivo o muerto de las mismas personas que explota el mundo, pues ya es peor alarde de poder del artista que además de todo también le entra, también le entramos a explotarlos, pero con más lujo. Aunque digan que los quieren dignificar, ¿los quieren dignificar llevando su sangre y trapeando con ella en Venecia?, ¿eso es dignificarlo?, ¿por qué no trapea con la sangre de los funcionarios?, ¿por qué no trapea con la sangre de los políticos? Tampoco es lo que ves, porque lo ves, lo ves todos los días, ves descabezados y todo en la prensa. Por eso te digo, si a mí el arte me va a abrir una vía de conocimiento que me haga entender un poco mejor si esto se va a acabar o por qué, o de dónde salió o algo que no he entendido de este fenómeno, muchas gracias, sí. Pero si lo que me hacen ver no es más que reforzar el mismo mensaje pero de una manera más sofisticada, más privilegiada, más única en un objeto que se puede comprar como lujo y se puede vender en una edición mucho más corta que la del periódico...

YS: Ya que estábamos hablando de Kurimanzutto y Gabriel Orozco, ¿tu formaste parte de algún grupo de los que tuvieron importancia en los noventa?

BR: No, ese fue mi error. No es error, es que así se dio. Yo estudié comunicación, luego hice la maestría en San Carlos y ahí me di cuenta de que me quería dedicar a eso, de que ahí no estaba avanzando nada ni en una cosa ni en otra, que sí quería tener una formación de oficio y de todo entonces me fui a París porque era gratis, si me aceptaban. Entonces tuve la suerte de que me aceptaron en la escuela de París, en la École de Beaux-Arts. Y después estudié un año de Historia del arte en el Musée du Louvre y luego regresé, en el inter terminé la maestría y hice los estudios de doctorado de la UNAM en Historia del Arte. Pero sin generación porque digamos que mi generación aquí de carrera fue de Comunicación en la maestría, éramos tres y no conocía a nadie, cuando regresé era el apogeo de La Quiñonera, estaba empezando Temístocles. Cuando regresé estuve en la galería Kin donde Guillermo Santamarina era curador y ahí Gabriel estaba como yéndose a España y me lo presentó justo cuando yo acababa de regresar. Un poquito después conoció a Anthony Gromley y un

poquito después, todavía estando en la galería me acuerdo que me hice amiga del guitarrista de The Police porque me compró obra, y luego me invitó a Los Angeles, Andy Summers. Y bueno yo creo que Gabriel tenía una visión de hombre empresario, de ir lejísimos. Y yo no digo que la tengo más corta pero sí es como un: ¿a dónde?, ¿exactamente por dónde? Y fue el momento en que yo lo conocí pero nunca... me llevo bien casi con todos, yo creo que no le gustaré a algunas personas pero en Kurimanzutto me llevo muy bien con Miguel Calderón especialmente y con Gabriel, yo creo que hay un respeto mutuo y con los Kuri me llevo muy bien. Y del otro lado, porque yo creo que ahorita hay tres puntos fuertes y todos están liderados por artistas. El otro es Mario Torres y Mario también tiene una recuperación. Es el rollo de archivos y como el juego aparentemente cotidiano e infantil con el juego del curador, es un *private joke* con los curadores específicamente y su familia tiene la galería Proyectos Monclova. Luego está Labor, que ahí está Pedro Reyes que ahí es el que lidera ideológicamente con su relación con Hans Ulrich y desde ahí es toda la red internacional con Pamela Echeverría. Entonces son los tres porque está un artista que tiene esa red internacional de curadores y de red con museos y bienales que ninguna galería sin un artista internacional podría hacerlo.

YS: ¿Y tu estas relacionada con estos puntos?

BR: No.

YS: Pero cuando estaban los artistas haciendo grupos, yendo al centro de la ciudad, como Francis Alÿs, Melanie Smith, Silvia Gruner, ¿tu no te relacionabas con ellos?

BR: Es bien chistoso porque hay alguien en esta historia que casi nunca aparece. Ellos expusieron mucho en el *Salón des Aztecas*. Cuando yo llegué era ahí donde todos ellos exponían, yo iba a todas esas exposiciones en el centro porque además yo estaba estudiando en San Carlos. Además a mí esa formación en el Centro sí me sirvió porque me la pasaba en los mercados. Con Carlos Márques y Trini estudié la maestría, con ellos comía aquí en la casa de mis papás y nos regresábamos al centro y ahí nos quedábamos e íbamos a las luchas y a bailar, o sea el rito de San Carlos era quedarse en los ámbitos del Centro todo el tiempo. Y ahí estaban viviendo los extranjeros que acababan de llegar, casi todos llegaron en 89-90 y yo llegué en 89 de París. Y sí los conocí desde el principio, fui como testigo de lo que pasó y que fue un momento de

legitimación de eso que estaba sucediendo, de la coyuntura de la posmodernidad que estaba dejando entrar al mercado internacional a otras voces del tercer mundo, curadas por el primer mundo obviamente y artistas del primer mundo que querían vivir una vida de trashumantes y de nómadas pero que finalmente se quedaron a vivir en países como México.

YS: ¿Lo que tu veías de lo que ellos hacían te resultó interesante, te influyó?

BR: A mí siempre me gustó mucho lo de Francis, él pudo haber hecho una galería como la de los otros tres obviamente pero él no es muy gregario, igual que Thomas. Pero Thomas no tiene el mismo poder, Thomas no entró en el mercado de la misma manera porque es muy Pop. No sé, no entiendo muy bien lo de Thomas porque él siempre ha sido muy reconocido, a mí me parece un muy buen artista, a mí siempre me ha gustado mucho Thomas y siempre me ha gustado mucho Francis. Pero hasta en Francis puedes ver cómo influye todo lo del mercado y cómo... Es que Thomas tiene formación de arquitecto...

YS: Y también Francis

BR: Es cierto, los dos tienen formación de arquitectos.

YS: El otro día estaba pensando en Thomas, revisando varias cosas de su obra y me recordó en algún sentido tu obra. Porque tiene objetos fronterizos, el objeto, el guaje por ejemplo, es fronterizo y está como en un intersticio como lo puede estar el *Ayate Car* y otras obras tuyas.

BR: Bueno otra cosa que no te dije de influencia, por ejemplo Juan Acha decía que de dónde nos inventamos la influencia de Beuys si aquí no hubo Segunda Guerra ni tuvimos que ser pilotos. Él decía que Warhol es a Latinoamérica lo que Beuys es a Europa. Entonces yo sí creo que el rollo Pop, que finalmente es esta resemantización, el rollo que allá tiene que ver con la publicidad y los medios, pero aquí no porque aquí toda esta cosa de los mercados se anuncian de otra manera, si te fijas es todo lo que retoma Francis. ¿O sea cómo es la publicidad aquí, los carteles? Es de las cosas que es más fácil retomar porque el Pop retomaba los carteles de allá, y aquí te llena los ojos ver cómo anuncian los helados, cómo anuncian los carteles. Esta publicidad popular que no existe en otros lados, que está totalmente institucionalizada y reglamentada y codificada y no puede haber esta cosa artesanal manual en la publicidad. Esto manual de la publicidad les encantó. A Melanie al principio cuando hacía estas obras con objetos naranjas, a Philip Hernández que retomaba los anuncios de estos

materiales rarísimos con los que anuncian las aguas frescas. Pero de una u otra manera sí es cierto que lo Pop, los medios, la invasión de la publicidad de Coca-Cola, la invasión de todo esto que no es mexicano y que nos invade de una manera mediática sí es la invasión que vivimos, es contra lo que te estás defendiendo siempre, esa defensa frente a los medios que finalmente sí es una crítica hacia lo Pop, pero creo que es importante ese análisis del Pop gringo, yo hice muchos cuadros que eran Pop contra Pop, o sea del Pop mexicano bis a bis del Pop gringo. Por ejemplo hice un cuadro en donde retomo mosaicos de talavera donde están monitos peleándose como si fueran comics entonces yo los uso para hacer el baño de la chava de Bessel, lo hice hace mucho. En una llanta grabé la puta que se carcajea en el mural de Orozco de Bellas Artes, la que se carcajea y la otra llanta es la que llora de Lichtenstein. Entonces las pongo como juegos de pelota, de espejo, de la que se carcajea y la que llora y luego con esa hice mosaicos de *foam*, de plástico de colores, de muchos colores y tapicé un lugar de piso a techo.

YS: Es como una confrontación entre nuestra cultura y la cultura que nos invade desde que nacimos.

BR: Y también una confrontación de tú a tú. Porque luego no es de tú a tú porque estos tienen los grandes espectaculares y entonces al ponerlos, es a ver qué te jala más el ojo. Es una serie que podría seguir, me encanta y además era pintura y era grabado y era espacios y todo y creo que lo Pop, es algo desde donde...también para mí es retomarlo conceptualmente desde otra historia.

YS: Justo el Pop tiene tanta importancia en lo semántico, no es en vano que lo retomes si eso es lo que te ha interesado tanto. Puede banalizarse sí, pero si ves el juego entre representación-presentación...

BR: Y cómo sí hay un cuestionamiento de la banalización histórica del momento a partir de la prensa, de los quince minutos de fama de alguien. Puede ser a partir de un accidente donde queda así o puede ser a partir de una cara de Marilyn Monroe.

Cuando alguien me hace una entrevista y de pronto llega a algún punto me acuerdo que un crítico español es quien me dijo :”es que tu valor en oposición es la velocidad”. Y dije: es cierto, entonces ahí yo ya empecé a reflexionar más sobre eso, a veces es lacaniano, hay una palabra de pronto que cae, no es que te van a decir un rollote, “lo que te sorprende es la devoción no la religión, no el

ícono, entonces tu remarcas lo que rodea al ícono, desapareces...”. Yo cuando pintaba desaparecía a la Virgen de Guadalupe, entonces nada más estaban las flores, porque además siempre me sorprendía en los altares populares que le ponen tantas flores que ya no las ves, la visten tanto y le ponen tanto que ves esto y finalmente esto es lo que ha sobrevivido y lo que los hace vivir. La devoción en los eventos colectivos, ahora que está tan roto el tejido social, en mí búsqueda de cómo llego a la calle y qué voy a hacer, me importa mucho.

YS: Justo hablaba con Silvia Gruner un día y me decía algo así como-“no compres todo lo que dicen los críticos de la obra de los artistas porque al final es como poner los archivos en el museo, es una manera de mirar, pero no la manera de mirar porque si creyéramos que hay una sería casi como hacer del objeto algo único, sagrado.

BR: Y además negarle la polisemia al artista del arte que es su principal característica en oposición una cosa publicitaria por ejemplo. Si es unívoco para qué. El hueco más grande que hay aquí es uno, la crítica y pues en cómo funciona la crítica en cuanto a quién la tiene que pagar y cómo va a sobrevivir en tanto que ejercicio profesional y la otra es el coleccionismo que es pésimo. Pero es uno con el otro, porque al coleccionista quién lo va a legitimar a darle sentido a su colección si hay encima de todo una banalidad y una cuestión, hace lo que le da la gana porque no hay quién critique.

YS: Se volvería el objeto del objeto.

BR: Exactamente, ya no digas que hablen de los artistas, que hablen de cómo se legitiman o no las cosas en el mercado y en el coleccionismo. Ahí se me hace que hay un hueco tremendo.

Hablando de influencias a nivel de diálogo, para mí el diálogo con compañeros latinoamericanos y españoles diría fue muy importante. Pero está todo mundo desperdigado, o sea yo conozco a Jorge Macchi desde hace mucho tiempo y me encanta su obra, de mis amigos de Francia está Juan Pérez Aguirre (¿?) que es un pintor importante que está en galerías alemanas y Gabriela Kravietz (¿?) que no es muy conocida, ellos además estudiaron filosofía, para mí ellos son interlocutores fundamentales pero viven unos en París, otros en Argentina, en Colombia, uno fundamental para mí Rodrigo Facundo, Nadín Ospina. Ese es el diálogo que tengo y es permanente porque ahora uno puede tenerlo a distancia.

YS: ¿Me podrías contar cómo te has sentido influida por lo artesanal, el arte popular mexicano y cómo lo has involucrado en tu obra?

BR: Muy fácil, porque siempre he estado rodeada de ello. Creo que cuando empecé a ver la instalación y lo efímero en el arte, que descubrí que también existía eso en el arte me acordé de los altares de mis abuelas y de ir a ver el día de muertos aquí y allá con mis papás, era una cosa que sí tenía muy aprendida, de la cocina de muchas cosas que rodearon y han rodeado mi vida desde siempre. Pero en especial las celebraciones, la idea de la celebración en sí misma, la generosidad y la devoción y por eso ahí es donde decía lo de Osvaldo porque lo que colectivamente genera esa capacidad de celebrar a pesar de todo lo que suceda, es una capacidad de resistencia impresionante que puede ser criticable porque bueno, “el mexicano, sigue gastando para los quince años sigue emborrachándose” y..., bueno pues un lujo que se dan. Es una resistencia al circuito de la producción en donde gano esto entonces lo lógico es que tu solamente puedes consumir esto y no tienes derecho a hacer esto. Hay algo muy interesante que pasa porque finalmente el mercado que hace circular los objetos tiene que ver con unos reciclajes que no tienen que ver con el circuito de rapidez en que se tienen que comprar y vender las cosas y también por eso me interesa el carro. En el momento en que los países no tienen la lana para cambiar el carro en el ritmo que te exige la industria y la sociedad de consumo, entonces el funcionamiento del carro se sale y tiene una serie de funciones y en otro tipo de relación y de significado en la cotidianidad de la gente, y le ponemos nombre, y aunque no sirva lo dejamos allá afuera y entonces se vuelve un objeto diferente, aparte y entonces dices qué raro que un objeto industrial que se produce desde los monopolios más importantes del mundo genere culturas tan específicas y tan locales porque el carro en Estados Unidos, el carro en Nueva York y el carro en Los Ángeles tiene significados diferentes totalmente, y en México igual, hasta los nombres de las cosas. Yo con la llanta tengo una bronca en Latinoamérica: ¿en dónde se llama goma?, ¿en dónde se llama caucho?, ¿en dónde se llama llanta?, ¿el tapón cuándo es tapón, cuándo es taza? Se llama plato, se llama de todas las maneras... Hay lugares en donde el rin se llama llanta y la llanta se llama goma entonces lo de adentro es lo que se llama llanta. Y luego el tapón se llama plato y luego la vulcanizadora que yo pensé que era un término técnico...nadie entiende qué es vulcanizadora, en España se llama

recauchutadora, gomería. Entonces es muy chistoso porque dices cómo es posible que algo tan industrial tenga lenguajes y códigos tan diferentes en cada lugar. Es interesante analizarlo desde la economía que le da significado a las cosas porque los ciclos son diferentes entonces si hasta el mercado del carro no logra imponérsele a un país como este por la economía en primer lugar pero también por la manera en la que nos relacionamos con los objetos. Entonces eso hace que la gente y su trabajo y el dinero que significa su trabajo, tiene otro significado. Mi vida está marcada por un ciclo y en ese ciclo pasan una serie de fechas que son muy importantes, es lo que le da sentido a mi vida: el día de la tal, el cumpleaños de tal, eso es lo que le da sentido, no la paga mensual. Entonces dices: -“¡bueno, lo otro es una cosa horrenda disfuncional!”, pues sí pero como seres humanos estos cuates se ríen más y de pronto disfrutan y de pronto tienen menos propensión a lo mejor suicidarse y tienen a lo mejor menos gastritis que los que viven en París en un departamento así que...

YS: La mujer de Lichtenstein llorando y la puta carcajeándose...es verdad, ¿por qué hay más allá del ciclo del mercado?

BR: ¿Cómo te puedes oponer al ciclo del mercado? Así, porque el mercado no les hace caso, en el Palacio de Hierro no hay lugar para ellos, entonces por qué chingados me voy a tener que regir por esos ritmos tan restringidos, tan exigentes de cuánto ganas, no.

YS: Tengo una imagen...una vez fui a Pino Suárez, hace muchísimos años y me impresionó que había unos puestos en donde había camisas extra large enormes que instituciones de caridad de Estados Unidos se traían para acá. Y yo decía -¿quién se va a poner eso aquí?, ¿por qué está esto aquí?, pensé: qué absurdo que nos manden todo el desperdicio...y al mismo tiempo dije: por eso reconstruimos todo, porque eso es una resistencia ante la invasión, ante eso reconfiguramos.

BR: Totalmente, y en el arte popular lo más interesante es que hay cosas que resisten tal cual y hay cosas que por supuesto que han ido cambiando porque son culturas vivas, es increíble. No son estas cosas que repiten de la porcelana y ya nada más puedes así y así. No, aquí con los huicholes, la chaquira empezó en los sesenta con los hippies que realmente la psicodelia y la noción que ellos tenían del color, cuando les trajeron la chaquira dijeron ellos: qué padre, estaban

encantados ellos, adaptaron e hicieron una técnica que es de lo más frágil, ¡con pura cerita lo pegan!

YS: ¿Como “El Vochol”?

BR: El Vochol” yo no lo quise hacer, ye s un invento porque yo no lo quise hacer. Como lo hicieron para venderlo porque eso lo inventó la señora Arango dijo- “te compramos un vocho y tú diriges a los artesanos huicholes y haces El Vochol”. Entonces le dije:-yo no, primero, yo no decoro carros y segundo en este museo los protagonistas deben ser los artesanos, es el Museo de Artes Populares, ¿por qué yo voy a venir y decir: tú ponte acá y tu ponte acá? ¿Por qué el carro? ¿Nada más porque yo hago carros? Pues ya lo compraron y los pusieron a hacer El Vochol, entonces todo mundo piensa que yo lo hice. Pero si analizas no tiene sentido porque ¿por qué voy a hacerlo de huichol? además no es un objeto que ellos hayan abordado de una manera cotidiana, ellos caminan y caminan y claro que llevan huajes para beber y hacen murales y las cabezas de jaguar y una serie de cosas, fue una imposición además que ahora que lo han tratado de vender estaba toda la problemática con las minas canadienses que les invadieron el 80% de sus lugares sagrados, de huiricuta y el museo no es capaz de solidarizarse con esa problemática. Entonces han estado llevando el carro sin nombrar que es una cultura que está en peligro, sin llevarlos a ellos nunca. Nunca sale con quién lo hizo. Yo en resistencia, en reclamo a eso, la fundación Cartier, hizo una exposición de arte popular queriendo decir pero no con la investigación suficiente que hay artistas que trabajan en las ciudades que en realidad son artistas, de artesanos y que hay que rescatarlos

A mí la cuestión del tejido social en el ejercicio cultural en México en culturas vivas que aunque son mestizas, pero bueno las indígenas mucho más, hay un tejido social que está amarrado a partir de un ciclo de vida que está marcado por rituales y por ceremonias y por celebraciones y por eso a veces siento que lo que hay que hacer es eso, legitimar eso.

YS: Sí, y en el museo también porque parece que la gente es totalmente válido que digan y esto por qué es un reto salirse del arte para los artistas y para los que estudian arte.

BR: Sí y de hiper-referencialidad, yo creo que es la sobrecodificación de la referencia la que nos hace la erudición para poder entender, ese es Mario Tórres y esa escuela y con Magali Arriola y ellos es la hipercodificación de la referencia

y que hace de la relación entre curador y artista la única más importante del circuito y todos los demás tienen que respetarlo, nos tenemos que atener a ese juego porque es lo único que tiene valor, que son los dos sujetos privilegiados para decir el significado posible es este. Y yo creo que aquí en este país eso es estar realmente fuera de foco, a mi me parece. Es fácil que la gente le entre a jugar a que las cosas significan otra, es muy sencillo. Pero a través de los ritos populares es un terreno en donde eso fluye. Como una cosa que hago mucho que son los altares de muerto y que de pronto me ha tocado ir al extranjero. Entonces por ejemplo el trabajo que ahora está haciendo Julián Zugazagoitia que era el director del museo ahorita está en Kansas en ese museo que se llama Nelson and Atkins, es uno de los cinco más importantes de Estados Unidos con una colección importantísima.

YS: Crees que en tu obra es recurrente, a partir del automóvil y la llanta como los dispositivos que más se ven en tu obra, la creación de espacios en donde pones en cuestión la identidad establecida y de una pertenencia establecida también? Por ejemplo pensando en *Ayate Car* que está en una línea, y también pienso acerca de cómo en los rituales se sale de la lógica del mercado, aún en donde hay carencia existe un espacio para lo sagrado y los coches se detienen, en donde el movimiento se detiene y no sigue la ruta establecida y hay cabida para fundar nuevos lugares.

BR: Esta historia del lugar dentro del lugar y de la frontera entre un territorio de significación y otro es un tema que me importa muchísimo definitivamente y por lugares fronterizos y los objetos fronterizos y las relaciones fronterizas, muchísimo porque todo eso me parece que está transgeográfico que es situacional que por ejemplo la frontera por eso es frontera sur, después empecé a buscar las fronteras adentro de la Ciudad de México. Entonces sí, hacer un circuito cultural en la peor colonia de México, la Buenos Aires, va más allá del carro, es buscar otra manera de calle.

YS: Lugares que parecerían no lugares.

BR: En la Buenos Aires no era sólo el tránsito de la gente, sino también de los medios, siempre son el sujeto del espacio amarillista entonces cuando de pronto llega la sección cultural a entrevistarlos, me decían: “es que ahora sí nos saludaban, preguntaban correctamente las cosas” Y yo le dije: ¿pues cómo saludaban?, -no pues cuando hay un robo o un accidente, cuando quieren hacer

un reportaje de los rateros de la Buenos Aires, llegan y quieren sacar lo más feo de la colonia de manera muy grosera.

YS: No se si estás de acuerdo en pensar que es desde lugares intersticiales, desde los cuales, a pesar de la adversidad, desde las fronteras, que se pueden fundar esos lugares de resistencia de apertura de nosotros mismos como no determinados en donde podemos fundar los lugares sagrados.

BR: Yo creo que es precisamente darle visibilidad a esos fenómenos de resistencia, hacer visible que la economía de un mercado de una ciudad tan inconmensurable como esta no es como nos las explican, a veces el arte reflexiona sobre esto, que no es importante para la economía. Es más en la estadísticas lo quieren disfrazar, claro que los ponen como empleados, entonces no somos de los países con más desempleo, claro que no, porque el que pide limosna y el que hace malabares en la esquina está empleado, Lo del nini aquí no es tan ninini, hay quinientos mil carros que “no se están usando”, bueno, no se están usando como ustedes creen, porque aparentemente los carros tienen que caminar pero todos los carros funcionan de otra manera y todos tienen un dueño, unas funciones bien raras, emocionales, afectivas, de refugio, de escondite, de muchas cosas pero es ese otro lado de la economía neoliberal que no germina tan bien en estos países.

YS: Este otro lado no produce en el sentido o no progresa en el sentido...

BR: En que la economía lee y busca, ese otro lado, no en una lectura solo romántica, yo creo que sí. Como dices, yo si creo que son espacios e intersticios, sí existen y en el momento que los haces visibles o los haces vivibles de otra manera simplemente estás tejiendo las cosas al revés. Y culturalmente a eso sí me gusta dedicarme.

YS: Es muy acorde pensar en otros significados, en la llanta como movimiento, como un desplazamiento de fronteras que se nos imponen, como si no fuéramos libres, la llanta y el coche pasan pero sin caer en el movimiento que la industria, o la tecnología de la velocidad exigen. La llanta es un símbolo que alude mucho a eso. Están el dispositivo coche, el dispositivo llanta, que tienen mucho que ver pero que no son lo mismo, creo que el coche tiene más que ver con fundar lugares, aunque la llanta también, la llanta tiene que ver a resistirnos ser delimitados en nuestra libertad y asumirnos como sujetos no determinados y no encasillados, somos sujetos migratorios.

BR: Eso, totalmente, antes decían, -el ser humano cuando se vuelve sedentario, es gracias a la agricultura, es lo que define históricamente la evolución del hombre-, y aquí estamos en un momento al revés en que justo el movimiento, entre más circulas, más tienes derecho a cambiar o aparentemente evolucionas. Entre más acceso a la movilidad real y virtual alguien tiene, hasta el punto más esquizoide que puede generar esta cultura de que el ideal del artista es el que puede vivir en tres países. Tu ves lo más exitoso viven en [por ejemplo en] Nueva York, México, India, hay varios así, Nueva York, México, Islandia o algo así, podría ser lo que sea. Y esa posibilidad es el mito del hombre más libre y más poderoso. Pero más allá de eso yo creo que históricamente uno de los movimientos colectivos que marcan más la cultura y el desarrollo de las grandes ciudades y de los movimientos de las grandes ciudades son los movimientos migratorios y que están determinados por necesidades económicas. Nuestra cultura era al revés, de pirámides de casas de adobe, de la tierra, de “mi casa” de las canciones que tienen que ver con mi terruño querido y demás y aquí la necesidad y la pobreza, especialmente en el campo, ha forzado a la gente a migrar. Entonces nuestra cultura se ha vuelto migratoria, y en ese volverse migratorio ha agarrado de equipaje una serie de cosas y ha tenido que irse con todas sus raíces.

YS: Como en *Éxodo*...

BR: Como en mi obra *Éxodo* en donde van con sus ancestros y con sus bolsas de comida y de una serie de cosas porque hay que llevarse todo y si ves lo que ha desarrollado el mexicano en Estados Unidos es también una cultura. Es una cultura que imperceptiblemente está marcando modos de vida tremendamente. Es muy impresionante, porque ahora que fui a Kansas al Altar de Muertos me impresionó que esta vez hice altares abiertos para que la gente colgara los nombres, textos, fotos de sus difuntos. Obviamente la convocatoria era mucho más hacia las comunidades latinas que hacia los gringos porque lo que quiere atraer Julián en ese museo es a la comunidad latina que estaba totalmente desligada, casi no hay colección de arte latinoamericano, él quiere empezar a que eso suceda pero en la medida en que no haya público latino no se va a poder. Entonces él me dijo: ¿por qué no vienes y hacemos trabajo? Trabajamos con grupos latinos y la gente me ayudó a idear cómo hacer que participaran. Fue un altar dedicado a Carlos Fuentes y a Chabela Vargas, era entre lo popular y lo

culto. De un lado estaban las canciones y de otro los libros. Lo más interesante es que los americanos le entraban de lleno, ponían sus cosas, lloraban ahí. Los guardias nos dijeron que nunca habían visto tanta gente involucrada con las piezas. A veces haces piezas pero no es tan fácil que la gente participe. Hice tres grandes y en los tres la gente se quebraba. Me parece la manera más rica de crear conocimiento de las cosas.

YS: Eso es fundar lugares. En ese sentido tu obra se vuelve ese espacio en el que creas nuevas subjetividades. Me puedes contar un poco sobre *La casita de la huella* porque ahí está el adobe...

BR: Los ladrillos marcados por la huella de la llanta.

YS: Sí, puestos muy fuerte en un lugar y por otro lado está la llanta que es el cambio...

BR: ¿La has visto en vivo?

YS: No.

BR: Es una casita que es un desastre armar, porque los ladrillos no son uniformes, no son industriales y son de estos ladrillos medio hechos a mano, y además de que están hechos a mano están impresos por la llanta, entonces a la hora de imprimir cuando están crudos se hacen un poquito más grandes de adelante y más chiquitos de atrás. Eso a la hora de construir una casita es difícilísimo porque no tienen "juntas". Cuando haces una casa de ladrillo claro que en medio está el cemento, aquí no, solo están uno encima de otro en una formación. Es la única casita que he hecho con grandes arquitectos para inventar cómo hacerle para que se sostuvieran. Está hecho con cuadrados que además es la manera en que se hacían los muros de las haciendas para que entrara el aire, era un sistema de aireación, así están puestos pero con puras calzas para equilibrar. Es muy complicado de montar porque si te acercas ves que es una construcción súper frágil, es de ladrillo pero no está pegada. Seguimos con la idea de hacernos una casa pero todavía no es una casa fuerte, los migrantes ya están del otro lado, ya han hecho su casa, han hecho camino, han sido atropellados, por eso vienen rodando con ese atropellamiento, están en el piso de la llanta. Y es justo esa señalización, la familia está corriendo es la que está en las señalizaciones de California, de Tijuana hasta Los Ángeles que te avisan que se te puede atravesar una familia y te puede lastimar el carro, porque lo que les preocupa es que se te vaya a lastimar el carro, es como con las reses, no se

te vaya a atravesar una res y que te vaya a causar accidentes. Es muy insultante la señalización. Sí, efectivamente esta gente atraviesa corriendo porque la vienen persiguiendo, son migrantes huyendo y sí han sido atropellados y sí han quedado, han muerto pero han dejado huella, han hecho casa, han hecho historia, y están ahí con la realidad que sea pero ahí está.

YS: Tu obra *La vuelta al Zócalo* me parece también muy interesante porque dentro de un caos impresionante en la ciudad más grande ves desde otro cristal y haces tu casa.

BR: Pues más que la casa es que el carro también es un microcosmos desde donde nos movemos y otra la velocidad ayuda a que tu, si puedes ir rápido, menos ves el exterior. Y también tienes este entorno desde donde dentro tienes tu perfume, tu música, tu clima, tus ventanas cerradas si puedes, pero aún si vas de pasajero en un taxi puedes ir leyendo, con tu teléfono y no ver nada aunque pases todos los días en frente del Zócalo no verlo. Entonces es como un tejido, finalmente el movimiento y la velocidad te ayudan a que la cultura y los prejuicios que traes en el tejido de tus ventanas, reales y simbólicos hacen que no veas hacia fuera. Tu cultura te codifica la luz, eso es una frase islámica –dios codifica la luz-, es cómo la cultura te codifica.

YS: ¿Y las obras que tienes que aluden al arte islámico tienen que ver con esto también?

BR: Bueno mucho tiene que ver con mi trabajo en España, la única galería que me representa en España está en Sevilla, pero yo pienso que este momento de Andalucía, de La Alhambra, de La Mezquita de Córdoba es un punto cumbre de la cultura europea y nos llegó como un primer momento de globalización donde se ve cómo la cultura tuvo un diálogo trans-religioso, trans-geográfico Oriente-Occidente, tradiciones chinas, súper abierto. En esta globalización México es un país que tiene mucho que decir al respecto porque a nosotros nos llegó todo eso sin pleito político, nos llegó con la cosas, con la cerámica, con la arquitectura, que ya estaba asimilado. Nosotros recibimos una España llena de influencias de todos lados pero especialmente árabes.

Lo mexicano es muy contundente, a lo mejor en el mundo del arte no, porque efectivamente hay esta nueva globalización y este nuevo neoliberalismo y es esa coyuntura donde Gabriel tuvo una entrada inteligente al decir: “No soy niño salvaje”, porque es como intelectualizado, -No necesito ser mexicano ni

hacer cosas mexicanas para poder entrar, entonces queremos esa globalización, queremos ese neoliberalismo y lo hemos asimilado tan bien que esa es nuestra mejor expresión.

YS: Pero hoy después de hace 15 años, 20 años, no sé hace cuanto que Gabriel Orozco empezó, tal vez mucha gente esté preocupada por pensar dónde queda lo local. Y yo veo que varios artistas que hacían cosas de carácter más internacional están volviendo a lo local, a los tepalcates, a los mercados de artesanías, al Museo de Antropología...

BR: Pues a ver cómo lo asimila el mercado, porque cuando era el momento más neoliberal la exigencia era que ni se te ocurriera. Yo sí creo que como Octavio Paz decía: “de lo más profundo que conoces es desde donde puedes entender lo más lejano”, y me ha pasado pensar cómo es que el *Ayate Car* en Dublín no va a parecer extranjero sino extraterrestre, no van a entender nada. Cómo tu dices, cómo el rollo migrante a mi me pegó como a ti te pegó desde tu manera de haber vivido cómo tu familia...esa casita yo la vi con portugueses y la vi con neoyorkinos pero en Irlanda me preguntaban qué es el *Ayate* y Juan Diego, esta cuestión de los ritos religiosos la entienden muy bien, les interesa mucho.

En Madrid cuando estuvo el *Ayate Car* lo pusieron al lado de un gobelino y era increíble la relación de *Ayate Car* con un gobelino. La pintura de la Virgen de Guadalupe vienen de las pinturas del 19 que tiene mucho de lo colonial y entonces ahí estaba, entender que el mestizaje mexicano realmente tiene un diálogo con lo europeo desde siempre, desde lo indígena y desde la invención de La Virgen de Guadalupe.

Entrevista a Thomas Glassford

Realizada por la autora, Ciudad de México, 10 de diciembre de 2012

Y.S: ¿Crees que en tu trabajo está presente la recuperación, transformación de actitudes, prácticas, objetos “cotidianos” o habituales?

T.G: Sí, muchísimo, a veces directamente y a veces de manera asimilada en un sentido. Sí, siempre.

Y.S: Podríamos discutir el término cotidiano y si crees que por ejemplo “banal” es un término más...

T.G: Lo más banal, es lo más interesante para mí en un sentido. Sí hay mucho y casi siempre la banalidad, es muy importante para mí. A mí siempre me interesan los objetos más banales en ese sentido. En el sentido de que son tan cotidianos y tan reconocidos y además porque se vuelven casi no importantes, que al mismo tiempo la misma persona que los posee los vuelve un tipo de extensión corporal. Estoy pensando particularmente en este caso en que colecciono palos de escoba usados. Tengo como 2000 ahí.

Y.S: ¿Colecionas recipientes?

T.G: Sí, muchos, recipientes cotidianos. No me interesan las cosas decorativas sino las cosas mucho más banales y cotidianas.

Y.S: ¿En qué sentido son banales? ¿Porque no tienen un uso?

T.G: No, que sí son de uso. De recipientes como puedes ver, estos son recipientes clásicos de Asia del sur. Estos son de laca sobre bambú. Me gustan más las cosas que son de uso más rudo, porque van agarrando su propio añejamiento... Esa misma banalidad puede convertirse en estas piezas de luz fluorescente que es un material tan cotidiano tan conocida. (hablando de los leds/fotos). [Están en] lugares como las escuelas, oficinas, hemos nacido bajo ese tipo de luces.

Y.S: ¿Este es un *Aster*?

T.G: Sí... Y luego los mismos recipientes en otro sentido, también son los platos de melamina. También es la cosa más cotidiana, más corriente, de la “comida corrida” de cafetería, de algo que está muy despreciado no porque no vale más, sino simplemente porque es como corriente... la palabra que me gustaría usar es corriente, más que banal, porque es el de una cosa que tiene un valor tan bajo y vulgarizado y cómo se puede manipular para llegar a otro tipo de contexto.

Entre estos bowls, platos y charolas y hacer un tipo de estelas o algo que tiene un valor. O en este caso estas cosas tan banales como una estrella, este tipo de figuras lo encuentras en muchas culturas y es de los primeros dibujos que hace un niño, un sol con rayitos. Un asterisco que representa también un muerto en el texto...

Y.S: Es algo que vemos todos los días, en internet, el asterisco como un beso...

T.G: Esta es una estela de palos de escoba usados Esta pieza en particular, el más grande tiene como 2,44 de ancho por 4.80 de alto por .45 de profundidad y tiene como un kilómetro completo de palos de escoba si los alineas. Es un poco como un chiste refiriéndome a la obra de Walter de Maria, a su *Broken Kilometer*. Pero lo que más me fascina de estos materiales en este contexto es el mismo uso donde se ve por el uso que está gastado.

Y.S: ¿Todos son recuperados?

T.G: Sí, todos son recuperados y usados.

Y.S: ¿Y de dónde?

T.G: Pues mira algo que es chistoso es que los recojo de la calle y lo veo también como una cosa de meditación, la banalidad del limpiar y después volverlo un tipo de estela. Para mí también tiene la carga del uso, la gente guarda sus palos de escoba en la esquina del garaje, en el closet y nunca sabe cuando lo va a necesitar, para romper la piñata o algo...y la gente es muy posesiva al respecto porque sí se vuelven como una extensión de la persona, y hasta que cortan el mechudo o la escoba. Esas son las cosas banales que me fascinan. Otro material es la duela de aluminio que usan, no en esta manera y no en estos colores, se usa mucho para hacer estos bordes de garaje y de entradas, hoy en día no se usa tanto. Esta pieza se llama *Partituras* y para mí son lecturas de textura así como de movimiento visual, de recorrer los ojos de lado a lado.

Y.S: ¿En las escobas pasa esto también?

T.G: Pues pasa algo de esto, no tiene este mismo tipo de trabajo que es un acabado prismático que es aplicado industrialmente. Y si los ves de lejos, tal vez piensas que son planos, es como un efecto pintado o algo así.

Yendo más atrás están los guajes. También es a cotidianidad de un recipiente, una primera vasija, primera cantimplora, esta cosa del hombre cargando su agua, de moverla, construir acueductos.

Y.S: ¿Por qué escogiste el guaje como un dispositivo recurrente en tu trabajo?
¿cómo empezaste a utilizarlo?

T.G: Me quede fascinado con varios elementos. Uno es que cada guaje es individual, a veces tiene más torcido aquí, a veces tiene un “cinturón más flaco”, a veces más alargado arriba, más caderoso, y se vuelven muy figurativos en un sentido. Al mismo tiempo tienen manchas de la misma piel que le quitas y cada uno tiene un carácter más definido. Son como otros frutos...

Y.S: El guaje no es específicamente mexicano, ¿no? Hay en muchos lados.

T.G: Mucha gente dice que es muy mexicano, no se sabe exactamente de dónde viene el guaje pero lo más probable es que sea de la India o África. Pero como está tan diseminado...lo usan los antropólogos para ver trayectorias de migraciones, viendo la forma del guaje pueden investigar sobre el mestizaje de tribus

Y.S: ¿Cómo si hubiera un paralelismo con el mestizaje humano?

T.G: Exacto. Y con eso me quede así de wow, y obviamente porque son cantimploras y porque son extensiones que uno carga con uno mismo para sobrevivir, para poder viajar, moverse en este contexto de civilización –que no estás atado a una fuente de agua-. Es un elemento figurativo del que se puede hablar en otro contexto.

Y.S: Sí porque en México, lo típico que se piensa cuando ves un guaje es en el de los huicholes.

T.G: En los huicholes, puedes pensar también en Juan Diego

Y.S:¿Conviviste con los guajes desde que eras niño?

T.G: Mira cuando yo me mudé a México hace 23 años, antes de eso estuve muy clavado con el tema y estuve leyendo y me interesaba mucho. Usé un guaje en una pieza ,llegué aquí y dije pues quiero hacer todas estas piezas con guajes y esta serie duró como cuatro años.

Y.S: ¿Crees que el hecho de que hayas migrado tú mismo aquí haya reforzado lo que te atraía del guaje?

T.G: Puede ser, nunca había pensado eso, digo, yo pienso que todo es relativo...no se, yo te puedo decir que crecí sobre un río, el Río Bravo, en el lado de Estados Unidos, en Texas, en Laredo, pero literalmente sobre la frontera y sobre el río, con la vista, con todos los olores y los sonidos de México. Lo vi tan natural y tan relacionado con la tierra, algo con lo que tenía mucho interés. Algo

que estuve haciendo tres años antes de moverme aquí es que tenía una granja de buen tamaño en donde estuve haciendo varias cosas orgánicas y experimentales, pero mucho de la familia de los guajes que son los *cookerbits*, que son los melones, sandías, calabazas. Son de la misma familia nada más que en los guajes está concentrada toda la fibra en la cáscara más que en el interior y se vuelve como un recipiente, pero eso tenía mucho que ver con la influencia de usarlos. El tener el río al lado, el río era como una fuente en mi vida, una forma de escape, un flujo, un escape al menos visual, una corriente corporal, arterial en un sentido dentro del mismo paisaje. Siempre están estas cosas de paisajes y otras más como de recipientes corporales y más figurativas. Veo a los guajes o a este asterisco como elementos que refieren mucho más a lo corporal y veo más estas piezas de las partituras, hasta los espejos que son un híbrido entre los dos, porque siempre están reflejando, y esta distorsión...

Y.S: El flujo sigue ahí...

T.G: El flujo sigue ahí, y los paisajes que estuve haciendo al mismo tiempo que los guajes que son estas pieles estiradas que son mucho más minimalistas en un sentido pero siempre con este tipo de intervenciones como las cosas, zippers, que son cotidianos, pero también elementos de violencia, algo tan cotidiano, corporal, algo que se vuelve entre sexy y de violación. Luego son cierres se vuelven más porque hago estos dibujos con cierres, me gusta porque es una cosa mecánica y muy violenta en un sentido.

Y.S: Como de quitar la piel

T.G: Sí, se quita la piel que va al *Xipe Tótec*.

Y.S: ¿Cómo se relacionaría esta idea del guaje como corporalidad con el *Xipe Tótec*?

T.G: El *Xipe Tótec* es el dios que se quita la piel, en ese sentido la misma piel del guaje y los elementos de violación pero también es una cosa muy de fertilidad. El *Xipe Tótec* es un recipiente, esta piel de luz encima de un edificio que es un tipo de contenedor y en ese sentido. Es azul y rojo principalmente, lo veo como un sistema arterial didáctico, las venas y las arterias, la circulación que es un tipo de piel y más bien es que queda quitando la piel.

Y.S: Es chistoso que el interior del edificio hace que aparezca el edificio, sin el interior (sistema arterial) con la iluminación del edificio pasa desapercibido.

T.G: Y esta es otra manera de usar un objeto cotidiano. Un objeto muy reconocido, el edificio de Relaciones Exteriores y todo lo que es el contexto de la Plaza de las Tres Culturas. Yo no podía ni imaginar algo más difícil cuando me propusieron hacer algo con el edificio. Fue un proceso increíble llegar a esa conclusión y mezclar tantas ideas y lo que me importaba más que nada era el público, las mismas personas que viven ahí, si lo recibían bien o lo sentían como un tipo de violación, es fuerte. Si vives ahí al lado, hay muchos departamentos en esa plaza, cenan, cocinan y duermen en una luz magenta. Los patrones son una cosa orgánica y natural también, súper cristalina, atómica de algo que acaban de descubrir que se llama cuasi cristal. Es un tipo de reticulación que se extiende al infinito sin repetirse. Por eso no es un patrón. Es algo muy divino en un sentido. Es muy complicado y largo pero es básicamente cómo puedes usar un pentágono para juntarlos para hacer un tipo de mosaico, pero los pentágonos no se pueden juntar, quedan vacíos. Fue una meta para algunos científicos, este matemático famoso Roger Penrose descubrió cómo, básicamente cortó pentágonos y los re ensambló de otra manera y sacó esta fórmula matemática en cómo hacer este patrón sí tenía cambios que de alguna manera nunca se repetían. Él tan vanidoso como somos los humanos lo patentó, se llama el *Penrose Triangle*, además hizo una demanda contra la compañía de Kleenex que lo puso sobre el papel de baño, fue en los setenta. Pero luego en los 80 un científico que hizo cristalografía que se llama Dan Shakhtar pensaba que hay algo que no es periódico. Periódico es cuando tiene patrones, aperiódico es que ya comienzan a ser algo que no se repite. Él descubrió este material y lo encontró en un haloide de aluminio. Han pasado treinta años y él se ganó el premio nobel el año pasado. Básicamente rompió lo que sabemos de la ciencia, no todos los átomos son periódicos, pueden ser aperiódicos. Uno de los doctores más importantes en Harvard se llama Peter Lu estaba acabando su doctorado y viajó a Irán en sus vacaciones y tomando fotos de templos y encontró un patrón de Persia, del siglo V y concluyó que era un patrón cuasicristal. Hoy en día los científicos ya están diciendo que los persas en el siglo V lo habían descubierto.

En la conquista tumbaron las pirámides, construyeron la más alta iglesia en su momento. Por si no fuera suficiente en esta idea de modernismo dejamos que construyan un complejo modernista y alrededor todo el complejo de Tlatelolco, que es otra visión utópica de modernidad. Es esta idea de siempre

estar tratando de borrar –como un palimpsesto- un borrar y escribir encima y escribir encima. Pens: ¿qué más puedo hacer con este lugar? Además el recinto de este lugar está tan dañado, Y pensar que el edificio de Relaciones Exteriores como un museo. Nadie había entrado a esos edificios a menos de que fueras un diplomático, o a sacar tu pasaporte en un cuartito de abajo. Pensamos cómo podemos dar una nueva imagen a este lugar que representa más bien una omisión, desde la matanza del 68 y hasta la fecha mencionas Tlatelolco y nada más piensas en sangre escurriendo. Una manera en que podemos sanarlo es haciendo una vela como de recuerdo, un tipo faro, una tela, la gente lo recibió increíble. Todos estos conceptos que estoy diciendo son muchos niveles de mis propios conceptos sobre la misma pieza y la gente que no los conoce...digo he escuchado taxistas echar unos choros...lo entienden mucho mejor que uno. Porque ese patrón también dice mucho, cuando ves un patrón periódico, lo entiendes y ves como romperlo pero en este caso siempre hay fugas y siempre hay fugas y se da otro camino para ver cómo puede seguir creciendo.

La idea era ser lo menos invasivo, que sean solo unas líneas que se noten.

Y.S: Un lugar que podría parecer casi olvidado se vuelve el foco en el mapa.

T.G: Esa fue la idea. Me siento muy honrado de haber tenido la oportunidad de participar en cualquier aspecto, pero aquí ha sido una recepción super sana del mismo público de ahí o los más mamones de la sociedad que no podían decir nada de nada

Fue una decisión el pensar cuánto tiempo lo dejamos prendida. Pensábamos en no dejarlo toda la noche por el gasto de electricidad, el gasto es mínimo porque son puros leds y gasta como de cuatro a seis casas de Infonavit en una sola noche que es poco para lo que ilumina, no consume mucha luz. Podría estar hasta más tarde pero está en esas horas de la noche y después que se evapora en el paisaje.

Y.S: Es interesante ver algo que forma parte de la tradición de la historia de México mezclado con algo que se ve muy nuevo.

T.G: Exacto, es como un poco lo que he hecho, ese tipo de conexión entre lo viejo y lo nuevo Las *Stoopas* están hechas de platos de melamina. Estos platos los compro fuera de la UNAM.

Y.S: ¿No todos los objetos que tienes son encontrados entonces?

T.G: A veces son y a veces no. Todo esto tiene que ver con este tipo de arquitectura utópica, del futuro. Tipo Jetson. Hablando de vasijas podemos hablar de estas cosas. Estos sí me fascinan y tengo muchos años coleccionándolos. Son los escrotos de los toros, son para tomar pulque, llevar agua, antes de la invención del peltre que era algo irrompible, impermeable usaban estos. Para el significado es que es un tipo de castración que se vuelve un vaso. Es un recipiente súper simple, otra manera para cargar agua, un tipo de cantimplora de piel o bota.

Y.S: ¿Por qué te interesan los espejos convexos o cóncavos?

T.G: Hay un poema de John Ashbery que se llama "Autorretrato en un espejo convexo". No se, estoy muy consciente acerca del coleccionismo y del arte y esta cosa de juntar cosas que tiene el coleccionismo, de ahí salen las abstracciones de los guajes, que fue la parte final de los guajes, una propuesta como de una decadencia social. Esta cosa de colgar estos espejos decorativos que se vuelven tan importantes obviamente reflejando al mismo público y a la persona que lo está poseyendo, que lo tiene colgado en su casa, me pareció muy perversa. Hablando de recolectar y usar lo cotidiano, los *Bowerybirds*, estos pájaros que ponen unos nidos increíbles en el piso, son bastante feos los pájaros pero hacen unos nidos impresionantes. Juntan los objetos más brillosos para seducir porque no tienen plumaje ni nada para hacerlo, van en la búsqueda de por ejemplo plástico brillante, de hilos plateados, dorados, celofán de los cigarrillos y los tejen. (Los espejos) son entre una vulgaridad y una seducción muy decadente y de colores, al mismo tiempo que estás distorsionando a la misma persona que lo está viendo y que se vuelve parte de la pieza. Cosas sobre vanidad, como estas pieles, cosas que hacemos con nosotros mismos como perforar, hacer liposucción, estirar la cara, esas pieles también. Los espejos han tenido un punto muy importante en la cultura humana en general. Es una cosa relacionada al poder y muy reciente porque un espejo bueno hace cien años era todavía un lujo.

Y.S: ¿El agua y la luz van hilados a las ideas del espejo y la mirada como construcción de uno mismo?

T.G: Yo pienso que sí, digo sí, sí, por supuesto. Es como un tipo de oleaje, de disminuir y crecer, esta cosa es de lo más superficial pero por lo mismo, en 97-

98, después de los guajes, sentí que era muy literal y didáctico todo lo que estuve haciendo, sentí una necesidad de ser más aséptico, más Minimal.

Y.S: ¿Estos garrafones son también una especie de flujo arterial?

T.G: Para mí sí. Todos están conectados y tienen una bomba interna.

Y.S:¿Con qué artistas dialogas en tu obra?

T.G: Con muchos, algo que sí reconozco mucho es la influencia de un tipo de minimalismo y de estructuras materiales más industriales y comunes, Flavin algo pero pensaría mucho más en una cosa ambiental de...el de los cuartos de luces, se me fue su nombre...mucho de lo minimalistas hasta estructuras muy superficiales...pero siempre y cuando ha sido desde el comienzo muy importante es que lo pueda hacer más vulgar en un sentido de materiales y mucho más barroco y más decadente al menos en su textura física El barroco combinado con el minimalismo, que son opuestos en un sentido, una síntesis en medio de las dos. También esta textura de uso, me fascinan también materiales tan ascépticos como el acero inoxidable o el cromado o estos baños dorados pero considero mucho más importante como contrapunto, que haya un elemento visceral. Últimamente encontré en este cuerpo de obra de los últimos diez años que mi obra es tan aséptica que ha perdido el cuerpo, es como cerrar la llave, que ya no hay gotas saliendo, ahora sí voy a ser cruel y más superficial en un sentido... Era importante para mí, más porque todos estaban descubriendo lo visceral y se volvió muy de moda, yo me fui en otra dirección.

Y.S: Antes ya habías trabajado sobre lo interno...

T.G: Mucho antes, y todo estaba lleno de chapopote y de líquidos y de vísceras, escurriendo en los objetos y esculturas. Eran como estructuras de tortura, camillas. Y luego ya estoy en un tipo de superficialidad...no quiero ser tan didáctico, no quiero jugar el juego y decir –así es como hacemos las cosas- y que lo entiendas. Me voy por una abstracción más completa y los abstraccionistas en general me fascinan, desde pintores hasta, no se, Brice Marden...Yo hago mucho más una deconstrucción con cosas que encuentro, voy buscando por todos lados materiales y ver cómo voy a manipularlos y construir cosas, soy mucho más constructivista en ese sentido. Y hay mucho interés en la construcción, podríamos hablar de Tatlin y todos los constructivistas rusos.

Y.S: Es interesante ver el camino de Melanie, por ejemplo, contrastado con el tuyo porque la abstracción está ahí aunque sea en ausencia o presencia en los dos. Y por otro lado, ¿cuándo adquiriste esta práctica de coleccionar objetos?

T.G: Ah, pues siempre...

Y.S: ¿Desde antes de venir?

T.G: Sí.

Y.S: ¿Cuando llegaste a México te llamó la atención el hecho de que hay muchos objetos...inconexos quizás?

T.G: Pues había más textura y más acceso, yo diría y más inventos adaptados a las necesidades. No necesariamente más en México que en otros lados, puedes encontrarlos en cualquier lado del mundo, cada lugar te da una textura, a veces demasiado aséptica en la idea de...en gran medida la obra comenzó de eso, de crecer más y estudiar en Estados Unidos o como esta idea de toda una limpieza y lo pulcro que debe tener la cerámica y que nadie deja ninguna marca o huella, no hay basura. Yo me iba cuando estudié en la universidad de Austin Texas, arquitectura primero y luego Bellas Artes, yo limpiaba todas las latas de chela y bolsas, mugre y chatarra de mi coche y lo tiraba en la calle cada vez que tenía la oportunidad por coraje porque: ensúciame aquí por favor, porque: ¿quiénes se creen ustedes?

Y.S: ¡Cuántos palos de escoba!

T.G: Eso no es nada, tengo arriba uff, muchísimos. Básicamente tengo palos de escoba con un precio más alto que si lo compro nuevo porque conozco unos pepenadores que trabajan en basureros que me juntan palos. Me dicen –tengo 3000, te cobro tanto por cada palo.

YS: ¿Cuántos tienes?

T.G: No se, yo pienso que como dos mil más. Los pepenadores me ayudan a conseguirlos, y me los limpian y cortan porque llegan a veces súper apestosos. También he instalado en los lugares más finos unos cosas que huelen horrible, a descomposición.

YS: ¿Me puedes contar un poco de tu llegada a México? ¿Cómo decidiste venir aquí?

No respondió

YS: Por qué te llama la atención esta onda del cuerpo mutilado, con colgijes, sierres...

TG: No se, siento que somos muy así, siento que somos así. Simplemente para dar más reconocimiento a eso.

YS: ¿Te identificas con la labor del pepenador?

TG: Sí, mucho, obviamente, mira toda la cochinada que voy pepenando.

YS: Cuando tu llegaste a México entraste a algún grupo como El Salón des Aztecas o después a Temístocles.

TG: Ningún grupo en particular, El Salón des Aztecas estaba en el mismo año o el año antes de que yo llegué, sí conocí a Aldo Flores y todo eso pero yo hice nada más unos eventos como para seis meses y luego desapareció. Temístocles era el siguiente grupo más joven, de Abaroa, Sofía Táboas, sí colaboré mucho con ellos. Nosotros comenzamos haciendo exposiciones en nuestros estudios en Licenciado Verdad, con Melanie, con Francis, con otras personas, pero sí. Eso si es el grupo que armamos en ese momento, con Silvia también.

YS: Estarías de acuerdo en pensar que desde finales de los ochenta y en los noventa, en México hubo un auge de este tipo de prácticas que retoman lo cotidiano para crear obras?

TG: Sí, yo creo que fue un movimiento muy fuerte en un momento dado. En ese momento que nosotros llegamos aquí y empezamos a vivir en el centro que era muy radical vivir ahí. Tuve mi taller en Licenciado Verdad durante dieciocho años, diez años viví ahí. Licenciado Verdad está en frente del Ex Teresa y el Templo Mayor y el Palacio Nacional, la primer manzana, cuadra, la primer ciudad del Nuevo Mundo. Recorría todo eso para encontrar materiales y era mucho. Llegamos con otro tipo de información, hacíamos mucho más objeto en ese momento. Silvia después de estar en Israel y quién sabe donde, Melanie llegaba de Inglaterra, Francis llegó de Bélgica como arquitecto y comenzó a hacer obra en ese momento. Había otros, Alejandro Díaz que también es de Estados Unidos, otros ingleses que estaban pintando y otras cosas. Había un grupo, nos decían “los extranjeros del centro”. Y bueno la misma Patricia Ortiz Monasterio lo llamaba “esta pinche ratonera que está en Licenciado Verdad” que está comenzando a chingar nuestra galería, en el sentido en que ellos estaban representando puros pintores, el neomexicanismo de los 80, digo, el mismo Gabriel Orozco estaba pintando en ese momento

Hacíamos exposiciones en nuestros estudios y llegaban de La Quiñonera, de Gabriel, todos llegaron y nos juntábamos ahí, eran borracheras y

exposiciones. Esa era la única manera que teníamos de exponer en nuestro primer año y lo hicimos mucho. Cada tantos meses hacíamos una exposición. Vivíamos muy humildemente, compartíamos muchas comidas juntos, cenábamos juntos, comíamos juntos, bebíamos juntos, bromeábamos juntos, era como una familia que se comenzaba armar, de alguna manera. Y así haciendo estos objetos mucho más escultóricos que lo que era la práctica en ese momento.

YS: ¿Tu crees que el auge de este tipo de prácticas se relaciona con un cuestionamiento tanto de la idea de “modernidad” entre comillas que se prometía en ese tiempo en México, que se decía que estaba pasando en México, y por otro lado con la idea de “lo mexicano” también entre comillas?

TG: Yo creo que tenía mucha influencia, sí nosotros no sabemos si fuimos los responsables pero fuimos a lo mejor los primeros que hicieron eso, la inmediatamente siguiente banda de Pablo (Vargas Lugo), de Sofía (Táboas), estaban muy en ese mismo plano. El mismo Gabriel estaba ya jugando por ahí, digo lo niega completamente si le preguntas.

Yo nunca lo vi como una cosa de nacionalismo o algo así, nunca lo pienso así porque no me importa en lo más mínimo. Es inevitable que reconozcas tu postura de estar desde afuera, en un sentido, porque no es ni tu ciudad ni tu país natal y bueno sí estás de alguna manera captando y usando mucho de los lenguajes de la calle, los materiales, los talleres, para poder fabricar y usar texturas, agarrar guajes o agarrar chicharrón o agarrar lo que sea y de tener acceso a esos materiales, combinarlos y hacer algo más objetual. Nosotros fuimos muy reconocidos como extranjeros, porque hay ese tipo de reconocimiento en México muy fuerte, puedes vivir quinientos años, estar nacionalizado hasta las chanclas, tener el águila de oro, lo que sea, y siempre te vas a reconocer como extranjero. No es lo mismo que si estuvieras en Nueva York, si estás seis meses en Nueva York ya eres neoyorquino aunque ni hables inglés, es una cosa muy gringa, la cosa más bonita de lo gringo en un sentido. Hay esta cosa de adaptación inmediata y de reconocimiento de que eres un ciudadano, aunque tengas raíces de otro lado. Es otra historia de cómo creció y se creó el país, aquí hay la línea más pura indígena, la línea más pura, ¡que es muy importante!, de español y luego el mestizo, el criollo y todo este tipo de mestizaje. En ese sentido nunca me ha importado y yo crecí en un ambiente de

fractura total, que es la frontera, en ese sentido si Estados Unidos es mi tierra madre, México en otro sentido es mi tierra patria. Es una zona gris en la que nunca estás, si voy a Estados Unidos no me siento cómodo por la misma cultura y obviamente aquí tampoco, aquí siempre tienes un límite de hasta donde estás reconocido y aceptado, aceptado sí, pero siempre con esa marca de que no eres de aquí de origen. Y pues esa cosa de margen es la base de mi vida, incluso ahora que vivo en esta esquinita es un lugar marginalizado dentro de la ciudad, hay algo de eso con lo que me siento más cómodo de alguna manera. Pero regresando al Centro y a este grupo, pues sí pienso que teníamos el reconocimiento de lo que estábamos haciendo, que era un poco la ruptura con la mexicanidad, con la identidad del neomexicanismo que fue una síntesis de valores nacionalistas, con el chiste, con todo lo demás, esta nueva pintura y todo esto, obviamente rompimos eso, al mismo tiempo que nos echaban pestes de que éramos la ratonera de Licenciado Verdad. Francis que no comenzó en el centro, estaba viviendo en La Condesa, llegaba y tenía un estudio un ratito y luego ya puso su estudio en el Centro y luego retomó esa cosa cultural para él de estar en el centro.

YS: ¿Tu llegaste en el 89 o 90?

TG: 90

YS: Y la ciudad todavía estaba desecha por el terremoto.

TG: No estaba desecha pero el centro sí era... el centro, sí había ruinas de algunas cosas y terrenos baldíos con restos, los propios edificios donde vivíamos. Digo yo tenía un cuarto tronado, en donde podías ver la luz del día por una de las paredes, pero eso no fue tanto del terremoto, fue más bien de que estaban restaurando El Arzobispado y rompieron el muro común e hicieron un desmadre.

YS: ¿Expusiste en el Salón des Aztecas?

TG: No, nunca expuse en El Salón des Aztecas.

YS: ¿Y cuál fue el primer lugar donde expusiste en México?

TG: Aparte de las exposiciones que hicimos en nuestros estudios, que esa fueron mis primeras exposiciones aquí, fueron las del 91, mi primera exposición fue con Benjamín Díaz en la Galería de Arte Contemporáneo, que ya no existe, Benjamín tiene una nueva galería en Toronto, Canadá, pero aquí no. Fue una exposición que curó María Guerra con él, estábamos yo, Francis, Melanie,

Alejandro Díaz, este artista también de Estados Unidos, Abraham Cruzvillegas, Diego Toledo, y ya, yo pienso. Fue una formalidad increíble para nosotros hacerlo en esa galería en donde tomábamos más riesgos y era más interesante en un sentido. Y Gabriel estaba furioso porque no estaba incluido, se fue el día antes de la inauguración a Nueva York y de ahí todo fue para él en su desarrollo, en sus propias investigaciones que respeto. Y esa fue una de las exposiciones y otra fue en la misma semana en el museo de Hacienda, una exposición grande curada por Guillermo Santamarina. Tenían este espacio que está al lado del hotel Cortés, y era una serie de exposiciones, curada por Guillermo.

YS: ¿Qué estabas exponiendo en ese momento?

TG: Guajes, paisajes de piel, objetos con cadenas como de movimiento de agua de bombas de júcaras que subían.

YS: ¿Y cómo fue recibida?

TG: Pues muy bien, digo vendí obra. Si me preguntas cómo vivíamos, sacábamos una cosa que de vez en cuando alguien, un coleccionista o alguien que llegaba compraba una cosita o algo. Pero esas dos exposiciones fueron en 91, sí vendimos obra en las dos a coleccionistas importantes en ese momento, como para dar reconocimiento a otra obra. En mi caso fue Carlos Ashida que compró una pieza en la exposición del museo de Hacienda y la otra fue en la galería de arte contemporáneo. Y llevaba un año, año y medio aquí.

YS: Me imagino que tu obra se asocia muchas veces con el tema de la artesanía, no se si tu encuentras alguna relación.

TG: Yo sí, ahorita que estoy viendo unos de esos abanicos para anafres, esos que son de palma, estoy pensando ese tipo de tejido, como el tejido del *Xipe Tótec* en un sentido, los guajes también tienen que ver. Claro que sí hay mucho de eso, me gustan mucho más los materiales más comunes y corrientes de alguna manera como simulaciones a ese mismo tipo de artesanía y a veces a cosas más que juegan con cosas más “decorativas” o juegan con elementos más cotidianos en ese mismo sentido, me parece más difícil, me parece más vulgar. Es como reconstruir elementos de la vulgaridad de los materiales, si son huesos y melanina, que me gusta esa combinación que son básicamente, la melanina es un objeto deconstruido, en el mismo nivel de nitrógeno que un hueso.

YS: En tu obra, y en la de varios artistas de tu generación, hay una relación patente entre el objeto encontrado y la artesanía. De alguna manera se unen. Por ejemplo la obra de Abraham

TG: Mi obra es muy cercana a la de Abraham, sobre todo la de principios de los noventa.

YS: ¿Continúas trabajando con objetos?

TG: Estoy regresando más a eso, ahorita me encuentro sacando mucho de eso y con muchas ganas. De alguna manera estoy regresando más a los objetos encontrados casi como en forma de collage con piezas de esa misma recolección de objetos y sus contextos.

YS: Más específicamente, ¿qué proyectos tienes ahora?

TG: ¡Uf!, ahorita estoy haciendo una pieza para una exposición sobre arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Fort Worth en septiembre, como el 16 de septiembre (de 2013). Voy a sacar toda la colección de palos y voy a hacer esta biblioteca de palos, esta cosa que quería hacer desde el principio, hacer un tipo de catalogación, básicamente van a estar en unidades de 1.20mX1.80 y 4 metros de altura. Puede ser que haga algo sobre colores y luego unos que son más mezclados, eso es lo que pensaba al principio hacer pero brinqué inmediatamente e hice esta estela enorme y luego seguí haciendo estelas. He hechos algunas piezas de muro, pero eso serían unos catálogos enormes de todos los palos que tengo y una estela en medio con estas piezas de platos, van a estar encimados en las repisas y colgando dentro de un espacio. Tengo una exposición en la Galería Sicardi en mayo (2013). Estoy juntando todos estos troncos de palma, tengo uno pintado, estoy probando a ver qué onda e iniciando el concepto. Hay otras cosas en proyecto...

Entrevista a Silvia Gruner

Realizada por la autora, Ciudad de México, 14 de noviembre de 2012

SG: Yo creo que mi obra de ahorita está retomando algunas cosas de una cierta actitud, que yo creo que es como como importantes. O sea, yo creo que antes sobre todo por lecturas muy específicas de mi obra como la de Cuauhtémoc Medina, en su momento, que decidió que mi obra tenía una lectura feminista y una lectura en contra del falocentrismo y en contra de la cultura imperante, se empezó a leer como de una manera política y un poco como una crítica a un cierto mexicanismo, a toda una serie de *issues*, que realmente eran *issues* de Cuauhtémoc. O sea, yo creo que hay un nivel de irreverencia en mi trabajo, que es desde donde yo saco la fuerza y que además hay un nivel de irreverencia hacia los objetos, a pesar de que hay una especie de reconstrucción de algunas cosas o de una cosa más fetichista en su momento, cuando trabajé sobre las series de fetiches domésticos, series en las que literalmente estaba trabajando la lógica antropológica del fetiche y estaba investigando sobre este asunto, y sobre cómo en un momento dado un objeto nada más por una cierta lógica en su fisicalidad se transforma en un objeto de culto, cuando antes fue un objeto cotidiano. Entonces, yo creo que eso era como una especie de juego, una especie como de crítica, pero sobre todo una mirada más etnográfica hacia mi entorno y hacia historias que no son las historias que se cuentan. Lo que ha sido interesante es reconocer una actitud de anarquía que no solamente es una anarquía filosófica nada más. O sea, yo sí soy una persona muy anarquista también a nivel filosófico, pero es sobre todo como una anarquía a nivel de las posibilidades de las cosas. Yo creo que en ese sentido hay un lugar en mi trabajo que además critica el modernismo, que además crítica justamente... O sea ahorita que me dijiste: no, es que en mi país hay cosas que se hacen desde otro lugar-. Sí, pero muchos de esos otros lugares también se han vuelto ya los cánones, los cánones del nuevo modernismo, los cánones del neo-conceptualismo, los cánones de -como yo digo- como de las mechas sueltas, que son como los cánones de lo latinoamericano, de los africanos, de lo no eurocéntrico. Latinoamérica es occidente de muchas maneras, y yo creo que el Modernismo ha tenido un peso muy fuerte acá. Pero por ejemplo yo veo una distancia muy grande por ejemplo entre mi trabajo y el trabajo Gabriel, por darte

un ejemplo. Yo le sigo llamando Gabriel y no Orozco, porque me parece ya *too much*. A mi me gusta el trabajo de Gabriel, pero el trabajo de Gabriel es absolutamente modernista, es absolutamente estético y absolutamente correcto. Incluso dentro de su juego, es un trabajo muy duchampiano en ese sentido, es un trabajo muy que sigue los cánones de la belleza de una manera muy extrema. Ahora, no importa si es en una búsqueda etnográfica, o si es más bien en una búsqueda un poco arqueológica, como está haciendo ahorita recogiendo toda la basura de la playa, etcétera. Las latas, ahorita hay esta exposición enorme en el Guggenheim de Berlín, en la cual hace una especie de organización de objetos, son vestigios de cosas que fueron. Desde cosas que tienen una identidad todavía visible, hasta cosas cuya identidad ha ido desapareciendo. Yo creo que también incluso esta especie de lógica de la desaparición del objeto, hay toda una serie de cuestiones filosóficas que a mi me parece que siguen siendo parte como del este lugar romántico del Modernismo. Yo creo que en mí yo reconozco como una actitud un poco terrorista, no sólo hacia los objetos sino también en los espacios. No es que yo sea la gran destructora pero si me interesan mucho los procesos culturales, los procesos sociales y sobre todo los procesos filosóficos y de la mente donde la mente se desintegra y donde las cosas se desarman. No sólo es por elección, yo creo que es como un lugar donde me interesan las cosas que están como en un cierto límite, en el intersticio como de la cordura. No sé no sé cómo hablar de eso muy claramente porque creo que en algunos momentos he hecho eso a partir de los objetos mismos, de la manipulación de las cosas. En otros momentos lo hecho a partir como de su desgaste, hasta volverse otra cosa. Hice el enorme collar de piedra, el inmenso collar de piedra, punto y seguido, lo que yo quería hacer es como una película en donde todo este peso y donde todas estas cosas se volvieran totalmente inmateriales y en donde yo las pudiera levantar, haciendo una coreografía con mi mano. Y en donde además eso tenía el sentido del territorio, de la fisicalidad, de la escultura, de una pieza hermosa sólida. Acto seguido, fue hacer el otro extremo de la pieza, porque yo creo que siempre hago como las piezas y sus extremos, que es hacer esta película donde se vuelve como una imagen, y se vuelve como una imagen desubicada y como una imagen que parece una imagen de un newsreel. Es una de las piezas más importantes más que quedó como en el intersticio de estos catálogos también. Es una pieza que se llama 500

kilos de impotencia o posibilidad, que está en uno de los catálogos pero está en una fotito súper pequeña. Lo que te quiero enseñar es la peli. Y es así, acabé de hacer la pieza y alto seguido dije: entonces ahora la anti-pieza de sí misma. Un poco esta cosa como que viene de una necesidad de replantearme. No sé no sé si es que nunca acabo de estar como contenta con el objeto, siempre estoy cuestionando la existencia de los objetos, o tengo esta necesidad de revertir su sentido inmediatamente, de tocar quizás este lugar de permanencia y de impermanencia. A mí me parece que es uno de los puntos más importantes en mi trabajo. Creo que a veces no se ve, porque es un lugar que yo siento que está en transición, y que es un lugar modulando sobre todo a través de la relación entre mis videos y mis objetos. No sé exactamente como sobre que quieras hablar, hay también otro asunto que tiene que ver con el devenir de los objetos, que ocurrió mucho en las piezas que tenían que ver con la serie de servicios domésticos, con la serie de *Natura-cultura*, con la serie de en que se transforman las cosas, de dónde vienen, a dónde van. Un poco como volverse parte de ese encauzamiento. Tampoco es como que yo me vuelva ni el principio y el final del río, es como que me vuelvo el cauce. Y creo que hay algo en estas piezas que se quedan siempre abiertas, que se quedan en un lugar de interpretación.

YS: Primero te quiero preguntar algo muy básico, que es si crees que en tu trabajo está presente, o ha estado presente la recuperación de objetos o aspectos cotidianos o habituales.

SG: ¿La recuperación con un sentido?

YS: Si tú has tomado cosas de la vida...

SG: Sí claro que sí, claro que sí y creo que ha sido más como con un sentido de reinterpretación, no con un sentido de nostalgia, que es otra lectura que de repente aparece de críticos sobre mi obra, como si hubiera una nostalgia. Yo creo que sí, creo que se ve desde mis películas tempranas. Hay siempre una especie de juego con el objeto como si fuera un objeto transicional. Como si a través de algo que muchas veces tiene que ver con mi entorno cercano, con la cotidianidad, se armara una dinámica nueva, que no es la dinámica normal que tienes con ese objeto.

YS: ¿Y tú crees que tu formación tuvo que ver con que empezaras a hacer este tipo de obras?

SG: Mi formación fue una formación de artes visuales, de artes plásticas, en una escuela en Jerusalén, en una escuela de arte que era había sido una escuela muy conceptual, muy conectada a las escuelas de arte en Alemania, sobre todo a la escuela de Dusseldorf, donde estuvo Beuys. Y después en el momento en el que yo empecé a estudiar, era un momento donde es la transvanguardia, había habido toda esta otra tradición de Arte Povera y de trabajo con objetos, el trabajo de Beuys, que es un trabajo casi místico. Mucha de la gente que estudió en la escuela antes que yo había estado haciendo cosas muy matéricas, performances, muy conectadas a los Accionistas Vieneses, como si hubiera sido como un hijito de Viena y de Düsseldorf y de todas estas cosas. Mis maestros admiraban a esta gente que estaba entre lo matérico y lo conceptual. Después fue entrando gente que estaba trabajando cosas un poquito más conceptuales, después esta otra cosa de la pintura y la transvanguardia, y ya empezó éste revoltijo y a la vez quedaron los maestros que eran más conceptuales. En fin yo llegué a un lugar donde yo quería aprender, yo todavía pensaba que el arte era pintura, escultura y esas cosas, que sí se enseñaban. Eran cursos básicos, pero me encontré con un lugar que era una locura y un generador de ideas, en donde todo mundo estaba peleado con todo mundo, porque uno pintaba y otro sacrificaba puercos. Y realmente yo era muy joven, tenía 18 años, la mayoría de la gente que estudiaba tenía por lo menos 22. Y bueno pues me encontré con un lugar que además era un campo de cultivo de todo lo que se te ocurriera y de todo lo que no se te ocurriera. Entonces incluso el primer año en que la mitad de los ejercicios eran conceptuales, que igual yo se los doy hoy en día mis alumnos, para que piensen en maneras de pensar en el arte. Fue algo que al principio me costó mucho trabajo, pero que después me pareció muy divertido. Sí me interesaban los materiales, pero de repente me interesó este otro mundo de ideas, que además cuestionaba el uso tradicional de los materiales.

Eso fue la licenciatura, después estuve viajando y después estudié en Estados Unidos una maestría en Boston, hice una maestría en escultura. En la escuela de arte en Israel también me fui dando cuenta con los años de que me gustaba más trabajar con asuntos materiales, con asuntos objetuales. En dos dimensiones me costaba muchísimo trabajo, un poco la parte de la ilusión de la pintura, el dibujo. Yo he ido descubriendo con los años que soy bastante disléxica, entonces toda esta especie de mentira y de recrear tres dimensiones

cuando ves dos, un poco como de la pintura y del dibujo, y también esta especie como de intensidad del artista frente a una pintura, es muy intenso, es un encuentro muy frontal. Es como estar frente al espejo todo el día.

YS: ¿Con un video no es así?

SG: No, con un vídeo hay muchos lugares de acercarse y de irse, yo creo. Digo, igual con la pintura también. O sea, alguien que pinta y que a lo mejor sabe qué decir, o saber cómo expresarse en dos dimensiones, pues probablemente sabe cómo mantener esa especie de conversación. A mí me costaba mucho trabajo mantener esa conversación continua. Como que mis dibujos siempre eran rápidos, eran bocetos. Tenía yo mucha inquietud. Esa inquietud además en distintos momentos de mi vida me ha llevado a no poder ni tocar, ni hacer, ni ver, ni acercarme a un objeto. Por eso es que empecé por ejemplo a hacer cine. Porque estaba yo en una velocidad tan grande de vida, que me parecía desesperante tener la cosa enfrente. Necesitaba una distancia, necesitaba movimiento, estaba viviendo una especie de vértigo. Y entonces lo ves mucho en mis primeras películas de Super 8, que además están hechas cuadro por cuadro, y son un poco como animaciones, son una especie de cosa acelerada en la que estoy revisando muchas cosas a la vez. Había una inquietud, no diría caníbal, pero como de fagocitosis. De entender mi entorno a través de entenderme a mí, y de ir absorbiendo y tomando cosas. De hecho yo sí creo que tengo una relación muy ambigua con el mundo objetual y con el mundo de la materia, un poquito histérica.

YS: En algunas lecturas te incluyen en el grupo de artistas que se iban a los mercados a juntar objetos. ¿Me puedes contar un poco cómo conociste a estos artistas y cómo te involucraste con ellos?

SG: En Estados Unidos estudié una maestría en el Massachusetts College of Art. Estudié a hacer bronce hasta no sé qué, y después aprendí a hacer cine ahí mismo. Me quedé un año como artista en residencia y me quedé otro año dando clases, como artista joven, como ayudante de profesor. Y lo único que hacía era cine. Antes de volver a México empecé a hacer una serie de dibujos que fue una especie de regreso a un lugar un poco matérico. Yo creo que tiene que ver con las temperaturas, Yo creo que cuando estoy como en lugares físicos, más sensuales, más cálidos, muchas veces me conecto más con las cosas. Cuando estoy en lugares más fríos creo que me conecto más con imágenes y me conecto

más con medios distanciados. Mi obra es antitecnológica, no es una obra que esté buscando un replanteamiento tecnológico, ni del mundo, ni de los objetos, ni de mi cotidianidad, es nada más una visión un poquito más distante, menos objetual. No sé eso era en el pasado yo creo que eso está cambiando.

Yo llegué a México pensando después de estudiar cine, hacía películas en super 8, entonces apliqué a la escuela de San Antonio de los Baños, escuela de documental y cine latinoamericano, que iba a ser lo más extraño y *unlikely* del mundo que me fueran a aceptar en esa escuela, porque hacía cosas en Super 8, y porque me encueraba en frente de la cámara, porque no tenía que ver con el gran proyecto del cine latinoamericano, y porque cualquier persona sería en ese momento, hace 30 años, que no existía Instagram, que no existía la cámara de vídeo, que no todo mundo tomaba fotos con su iPhone, con su cámara digital, bueno pues hacer películas en Super 8 era casi una cosa arqueológica, un poquito nostálgica, esta cosa muy casera. El caso es que no me aceptaron en la escuela, y por suerte no me aceptaron, porque en lo que me aceptaban o no, yo regrese a vivir a México después de 10 años de estar fuera, tenía 29 años, era 1989. Regresé a vivir de Boston al Centro Histórico de la Ciudad de México. Había otros artistas que habían vivido en este edificio donde yo viví, en este edificio en Licenciado Verdad. Más o menos al mismo tiempo llegó Francis, luego Melanie, y un año después llegó Thomas, y bueno nos volvimos amigos y nos volvimos artistas. Además a mí nadie me conocía en México. Encontramos un lenguaje bastante afín y la verdad vivíamos como en Calcuta en el centro de la Ciudad de México. Yo recorrí el centro histórico, vivíamos en esa zona, no existía la Condesa ni la Roma como centros de donde pasaban cosas. Muchas cosas pasaban en el centro y si no pasaban cosas, hacíamos cosas entre nosotros. Tomás sigue siendo mi vecino.

En ese momento ni éramos importantes, ni éramos famosos. De hecho los galeristas nos veían como si fuéramos unos “fachosos”. Hubo un momento en que los de la OMR decían: “Los de la ratonera de Licenciado Verdad”, porque vivíamos en un edificio muy viejo, muy jodido. Teníamos unos espacios alucinantes. Teníamos una amistad y una vida en común, no teníamos nada que ganar y nada que perder, éramos jóvenes. Fue hace veinte años, yo creo que a partir del fin de los noventa empezó a cambiar todo el rollo en México, todo el rollo del mercado, de las galerías, todo el rollo de la crema y nata del mundo del

arte de esta ciudad. Yo creo que el mercado del arte ha cambiado, ha cambiado el arte de una manera muy acelerada y muy radical en los últimos 20 años, pero de una manera brutal, al grado de que yo conozco a artistas que trabajaron antes de los noventa, y no entienden ni entiende nada de lo que está pasando ahorita. Además de que yo creo que se ha inflado el arte, no solamente a nivel monetario, el valor de los objetos, el valor de las cosas de la manera en la oficina, pero también se inflado la idea de ser artista como si fuera una profesión maravillosa, importantísima, y que te va a hacer feliz. Un poco como el mundo del rock, de la moda, de la mercancía exacerbada. Hoy por hoy, incluso yo que llevo tanto tiempo haciendo mi trabajo, de repente digo: ¿desde dónde? Y no hago mi trabajo porque esté tratando de darle gusto a nadie. Pero quiero que se vea, que se venda, quiero que transite. Y cada vez esos canales se vuelven más difíciles, más cerrados. Sigo teniendo un problema de anarquía profunda, entonces tampoco estoy dispuesta a estar en eso, y a ir encauzando mi trabajo para que sea digerible. ¿Por qué no hay nada en internet de mi trabajo? Porque internet existe hace diez años como lo conocemos hoy, en el sentido de “el” lugar a donde todo mundo va y busca información, el gran atlas. Y dos, aparte de que tampoco he tenido una relación *mainstream*, en el sentido de las galerías o de la gente con la que he trabajado. He hecho trabajos con muchísima gente, pero no trabajo con una galería fuerte que además me esté vendiendo, programando. Yo creo que también tiene que ver, y no soy un artista feminista, pero yo sí creo que tiene que ver cómo con...No lo sé. Un día estaba hablando con Fernando Castro Flóres y me decía: ¿Por qué no estás en todos lados como Francis y Gabriel? Yo le decía: -No lo sé-. Es extraño porque además he seguido haciendo obra, y yo creo que mi obra es fuerte, es interesante, y es conocida, pero no lo sé. Mucho tiene que ver con que mi obra se conocía mucho más en México, cuando entró el mercado y las galerías en México y empezaron a posicionarse con los artistas, y sucedió que era un momento en el que yo estaba bastante disgustada con este mundo. Después tuve un cáncer, entonces estuve enferma muchos años. De hecho hace dos años, tres años, que estoy sintiéndome fuerte y bien otra vez. No es que dejé de trabajar todos esos años, pero he seguido trabajando de una muy silenciosa. Me gustaría que mi obra se viera más, y me gustaría poder seguir trabajando. Ahora, he tenido muchísima suerte, he vivido de becas. En ese

sentido, el CONACULTA es una cosa maravillosa, sobre todo si eres una persona que sí trabaja y si estás interesada.

O sea todo el tiempo tengo como procesos de falta de certitud con trabajo y con lo que hago, incluso con los objetos y con las cosas que estoy trabajando. Acabo de leer un libro precioso.

YS: ¿Tu crees que factores como la carencia de recursos provocan que los artistas recuperen lo que está a la mano, así como la gente en general lo hace?

SG: Yo creo que sí, yo creo que lo ves mucho en el arte que ha surgido de Europa del este, en artistas como Miroslav Balka, la gente de la generación de la posguerra y la reconstrucción en Europa. Yo creo que para mí, después de volver de Estados Unidos y de volver de Israel, México me pareció una fuente de riqueza visual impresionante. Tiene que ver por una parte con la cultura popular, pero tiene que ver como con una manera en que las cosas pueden ser muchas cosas, las cosas no sólo son una cosa. No solo están encasilladas y son una cosa. Un medidor de luz, igual y se vuelve salvavidas y después de ser salvavidas se vuelve no sé qué, o se vuelve el lugar para calentar la leche para los bebés. Tiene que ver con una libertad de uso y de tránsito en esta ciudad. Tú ves cómo la gente se mueve, ves cómo la gente transita, cómo la gente va de un lugar a otro, los inventos que la gente se hace, la moda, que aquí no hay moda. Que igual hay alguien vestido de los años 30, 40, 50, 60, 70, pero cada quien va vestido como le da la gana y tú igual puede ser una señorita de los 80s. En Madrid todo mundo va vestido igual, en Europa hay una cosa... Y claro hay cosas que se van desarrollando y al ropa bonita y hay cosas pero después un rato yo siento que hay algo como en el espacio y en las referencias visuales que se van volviendo planas, homogéneas y concretas. Creo que tiene que ver con un mundo funcionalista y con un mundo racional, y creo que aquí vivimos en un mundo que no es nada racional, o es otra racionalidad. Creo que hay sistemas creo que hay modos de uso, creo que hay modos de relación, hay modos de comunicación, pero yo creo que no hay esa racionalidad, te estoy hablando de la racionalidad francesa, alemana, inglesa. Aquí tenemos la racionalidad de los países colonizados, y de los países en donde hubo como muchas mezclas. Lo que si creo que es que aquí hay otro reto, que tiene que ver con el mundo de lo visual. Y es parte también del reto aquí. Yo siento que aquí es tan interesante todo lo que pasa, y es de una riqueza visual, auditiva, no se. El único otro país

del que tengo esa sensación así es la India, a lo mejor China. Para mí siempre fue un reto depurar, tratar de ir entendiendo cómo de todo eso puedes hacer algo que tenga sentido y que tenga fuerza y que tenga sentido dentro de un contexto social, o el contexto del arte mexicano pueda tener fuerza. Yo en eso creo que Gabriel es un mago. Ha encontrado una manera de articular eso. Creo que tenemos millones de gabrielitos, o sea que se ha vuelto una escuela de cómo articular y cómo trabajar con objetos, y cómo darle la vuelta, hay mucho de eso. Para mí estar en México es una lección de paciencia, porque es un lugar que me resulta fuerte, que me resulta intenso, pero es también un lugar de posibilidad. A veces hay justamente estas pequeñas cosas, estos pequeños momentos estas pequeñas grietas que tú dices, estos pequeños intersticios, que me permiten encontrar mundos. Me parece que es un lugar difícil. ¿Cómo compites con una Santa Muerte? Claro, puedes estar en el otro extremo y puedes ser Jan Hendrix y hacer una obra súper limpia y súper bella, y moderna. Lo que trato de decir es un poco cómo cada uno de nosotros que somos artistas está tratando de encontrar una línea de trabajo, de pensamiento. En mi caso ha sido difícil, de repente siento que vivo momentos y procesos muy discontinuos. A nivel estilístico, no hay... yo veo la obra de Melanie, yo veo la obra de Francis, no importa que estén tocando distintas cosas, yo veo líneas estilísticas muy precisas. En mi trabajo yo no siento eso. A lo mejor es que no tengo la distancia para verlo.

YS: No sé si estás de acuerdo en que en tu trabajo hay una estrategia que es recurrente que apela al cuerpo tuyo y social, desde objetos, aspectos, de la vida cotidiana, pero a partir del cuerpo.

SG: O sea, a partir del cuerpo y hoy en día del cuerpo-mente. Quizás cada vez más siento que mi trabajo se queda en un lugar que no es figurativo y no es abstracto, que no es cuerpo y que no es mente. Estoy hablando de la sexualidad, del deseo, pero muchas veces estoy hablando incluso de puntos de vista cuestionados y asociados con respecto a eso.

YS: No digo que sea algo evidente, pero por ejemplo cuando piensas en un collar, piensas en el cuerpo por su ausencia.

SG: Exacto. Sí, pero yo pienso en collar y pienso en territorio, en nomadismo, y pienso en la contradicción entre territorialidad y nomadismo. Pienso en muchas cosas, en flujo. El primer collar que hice fue este collar de jabones, el collar que

después es parte del collar de Antigua, que realmente lo hice después de que murió mi padre, que empecé a ensartar literalmente de no sabía ni qué era, ni para qué la estaba haciendo. En un sentido de armar una historia. No tengo muy claro cuál es esa historia, esa historia era necesaria, después transité por ella, la llevé a muchos otros lugares.

YS: ¿Me podrías hablar sobre obras como la que involucra un molcajete, la titulada *Don't fuck with the past, you might get pregnant*, y también sobre los collares, las hechas con pequeñas figuras prehispánicas?

SG: Yo creo que en el sentido de los tepalcates, y del sentido del molcajete, estaba revirtiendo el asunto de su uso. Depende de qué piezas y en qué momento, porque fueron transitando y se fueron transformando en otras cosas. Creo que en la serie de las *Formas ancestrales*, o *Uno comiéndose su propia cola*, o los *Fetiches domésticos*, estaba interesada en el sentido del uso y también del desuso de estas cosas, la gran fuerza que tiene el pasado en la representación cultural de México, de nosotros, esta cosa nacionalista. Más claramente en la pieza *How to look at Mexican art*, que además Cuauhtémoc hace una disertación y un texto interesante sobre eso. Yo creo que esa pieza es realmente como un chiste. Es una pieza del 95, es una pieza donde el mercado empieza a entrar a México, es una pieza donde estoy acá, ya me identifican como artista mexicana, soy mujer, he trabajado con objetos domésticos, ¿qué se necesitaría para que esto realmente pareciera “*good Mexican art*”? Entonces *How to look at Mexcan art*, es un poco eso. Hay un poco de erotismo, hay un poco de matérico, hay un poco de rojo, de sangre. ¿Cuáles son estos elementos conceptuales que arman un lugar de desasosiego, que además se identifica como un lugar un poco bello, pero caótico, que existen el arte mexicano? Es un objeto cultural que se usa hasta que se agujera. De hecho el molcajete que aparece en las fotos, que además está ampliado y se vuelve otra cosa, se vuelve como una máscara, como una cara. Pero era un molcajete que realmente me regaló mi nana, ella lo usó hasta que se le hizo un hoyo, era de su mamá, y de sua abuela. Es esta cosa del objeto que va pasando de generación en generación y de mujeres en este caso.

YS: No identifico el molcajete como un objeto masculino, pero al tu poner los dedos ahí es como una especie de violación, de transgresión.

SG: Es esta cosa entre fálica y chistosa. Es un modo de intervenir y de y de revertir los significados asociados, no sólo al molcajete, sino también a una señorita como yo, una mujer como yo. Yo creo que en ese sentido es importante hablar de que mi obra es violenta. Aunque puede ser muy bella, mi obra tiene un lado fuerte, tiene un lado violento. No solo violento desde la energía activa de algo, sino violento entendido como querer violentar, revertir, releer ciertas cosas. Ahora, no es la violencia capitalizada del horror y desde el estilo SEMEFO. Yo trabajé con pelos mucho antes de que Teresa Margolles hiciera su pieza con cabello. Mi pieza era obviamente violenta, yo hice un biombo de cabello que es insoportable, es bellísimo, pero es insoportable. Era cabello que buscaba yo en las peluquerías, es una pieza que fue parte de una exposición que hice Tepoztlán, que se llamó *La expulsión del paraíso*. Y es un biombo muy fuerte, de 4 metros, y en vez de paneles, realmente es como un biombo de decapitaciones. Tiene una cosa casi china en ese sentido. Yo no puedo decir: Ay. qué bonita pieza-. Osea, sí es bella, es bellísima, y está estructurada. Está en la colección Gelman, pero digamos, puedo pensar que alguien pudiera vivir y convivir con ella. Pero su representación del horror me parece más abierta que esta violencia concreta de la muerte y de la desaparición, que es de lo que está hablando el trabajo de Teresa, el de Santiago, en esta onda de materializar y desmaterializar, todo el tiempo en esta onda como social. Yo en ese momento estaba lidiando con otras cosas.

SG: Una de las primeras fotos de esa serie, pero que no acabó digamos en la serie que quedó como collar de Antigua, pero que es una de las fotos que no imprimí, que además es un collar que está puesto en todas las ruinas de los terremotos en Antigua, Guatemala. No sé cómo pude conseguir las llaves a estos recintos históricos, porque la persona que estaba a cargo de estos lugares históricos de ciudad de Antigua. Es un collar que tiene como seis metros de largo, es enorme. Las fotos están tomadas en todos estos edificios derrumbados. Tiene que ver con señalar el derrumbar y quizás pensar en este objeto reconstruida y extraño.

Me interesaba el jabón como material, me interesaba su transitoriedad, el hecho de que es algo que es absolutamente material pero se va desgastando hasta desaparecer. Después de que acabé de poner el collar en todas estas ruinas, lo eché en una fuente a que se deshiciera.

Don't fuck with the past, you might get pregnant, es una obra que fue hecha para ser fotografiada, no es ni un video, es como si fuera un performance que yo hice con mis dedos y estas figuritas. O sea no es ni un vídeo... es como si fuera un performance, las figuras existen, pero además las figuras están transformadas. Son figuras prehispánicas originales, pero son inventos, está unido, es un invento. Es una especie de embarazo y de lugar como de penetración sexual. Supuestamente son figuritas originales y están armadas, no hay nada más construido que esto. Entonces no tiene que ver con buscar un discurso original, son como embarazos de adolescente. Además no son necesariamente femeninas. Arqueológicamente hablando son una locura. Es una pieza que filmé en video para después re-fotografiar de la pantalla con doble distancia, esta especie de lugar casi extraño, uterino, como de violación, como de perpetuación de algo. En su momento me parecía muy violento y muy sexual. Y bueno la historia de la mayoría de estas figuras, de las figuritas de Tlatilco y las figuras de la época precolombina preclásica o clásica, se encontraban en entierros muchísimas de ellas, pero no se acaba de saber exactamente cuál eran su función, si eran muñecas, acompañantes, juguetes. Hay libros y libros de arqueología y de estas cosas organizadas. Está todo catalogado, pero la sensación que quería dar con esta pieza y que sigo teniendo cuando veo esto es como si fueran astronautas embarazados, como si fueran figuras en transición que están yendo de un lugar a otro, pero que además de un estado físico a otro estado físico, de un estado temporal a otro estado temporal. Pero que no acabas de... medio que las ubicas, pero no sabes muy bien qué son. Realmente son inventos, están completamente armadas, como está armado el discurso antropológico de este país. No se sabe, son realmente como si yo hubiera agarrado una roca y hubiera amarrado un tepalcate y hubiera dicho que era el dios del agua.

Es en esta época cuando pienso en mi trabajo más reciente, estoy menos involucrada con la cultura local como lo estuve. Estoy diciendo esto, pero estoy pensando a la vez en una serie de fotografías de bordados pero de la parte de atrás de los bordados, que no significa nada, que están ampliadas a un tamaño enorme, y que tienen que ver con una serie nueva de trabajos que estoy haciendo. Me interesa el revés del bordado, me interesa el nudo, lo que no es la forma. Estoy trabajando sobre esta serie de fotografías, es una serie que se

llama *Dulces sueños modernos*, está basado en un *collage* que yo hice con cajas de medicinas psiquiátricas. Entonces son todas las cajas de medicinas, hay una serie que se llama “Dulces sueños frente”, que es una pieza totalmente modernista. Esto es algo que hice, va a acabar siendo como una bisagra entre dos vidrios. Estas son las fotos de esta pieza, para que la puedas ver por los dos lados, un poco como un gran vidrio duchampiano. Está conformada por todas estas cajitas de medicinas, de muestras de medicinas psiquiátricas que desgraciadamente tuve que tomar y probar. Lo que hice después fue refotografiar. La parte de adelante tiene que ver con todo el discurso de la pintura moderna, cuando veas cómo está re-fotografiado vas a ver de qué estoy hablando. Estoy hablando del expresionismo abstracto, de Schwitters, y toda la parte de atrás tiene que ver para mí con el discurso de la arquitectura moderna. Entonces un poco está trabajada esta pieza desde estos dos lugares.

Me gustaría que vieras esta pieza, porque para mí es una pieza importante es silente. Esta fue la pieza final que hice con respecto a los collares, fue el cierre de esa serie. Es el mismo collar de piedra que viste. Me interesó que existiera una especie de cruce de caminos. Está sumergido en la Bahía de San Diego en California, y justo cuando estábamos haciendo este numerito, que fue como de cuatro horas de sube y baja, yo filmaba una vez más con mi camarita de Super 8, pasaron un par de barcos, era cuando estaba la guerra de Kuwait y de Irak, entonces era muy impresionante ver esta cosa en un primer plano y luego en un segundo plano un par de barcos de guerra. Y de por sí tiene una sensación como de newsreel de los años 30 40. Es un poco como el objeto cultural perdido, desubicado, ancla pero sin estar anclado. Y un poco como el extremo de esta otra cosa escultórica-objetual.

YS: En el lugar fronterizo.

SG: Exacto. Todo este asunto del tiempo, de la parte materia vuelta tiempo, vuelta experiencia. Hay también un juego con la proporción, la desproporción, del gesto, del sentido. Había unos marineros ahí. Porque además es zona militar, fue una “chiripa”, que me dejaran hacer eso. Había unos marineros que decían: -Imagínate de qué tamaño era la sirena.

YS: ¿Estas cuentas tú las hiciste?

SG: Las mandé hacer con los artesanos, es el tipo de piedra de los molcajetes, de piedra volcánica, de un lugar que se llama “El seco”, en el Estado de Hidalgo

y el Estado de Veracruz, se dedican justamente a hacer molcajetes. Está basado en estas cuentas de uso prehispánicas, hice esta cosa enloquecida y monumental. Finalmente sí creo que hay como un rollo como de cuerpo, de peso. A mi no me parece nada fálico, pero a Osvaldo Sánchez sí. Y bueno el rollo del tiempo, y el rollo de la repetición. Siento que en mi trabajo se trata de piezas de resistencia justamente a toda esta velocidad, y a todo este más, a esta cosa de llegar, de tener, de comprar. Hay como un silencio que resiste en mis piezas, se trata de decir que lo importante es otra cosa que no es tan evidente, que lo importante no es lo que nos están vendiendo.

La pieza “In situ” es bastante chistosa, es muy inquietante.

YS: ¿Es un tepalcate?

SG: Sí. Son tepalcates.

SG: Tenía muchas ganas de poner esta pieza en el Museo de Antropología, pero lo puse en una exposición en el Museo de Arte de Caracas, fue maravilloso, era muy chistosa la relación, me encantó la instalación. Me encantó eso es lo que aquí no hay gente lo que nos entenderíamos. Es una pieza un poco de chiste. Esta es otra pieza que no creo que conozcas, “Tregua”, una pieza que filmé en una fábrica de cerámica, al final la pieza se convirtió en ver si podía romper todas la producción, si las podía romper frente a la cámara y me dijeron que sí, obviamente ayudada por los trabajadores de la fábrica, era una terapia colectiva. Pero bueno, volviendo al tepalcate, volviendo al objeto.